881
A8po.Gs2
1914

THE UNIVERSITY

OF ILLINOIS

LIBRARY

881
A8po. Gs2
1914

CLASSICS

May 11, 47

CLASSICS

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

University of Illinois Library

MAR 1 8 1982

MAY 7 1982

DEC 17 1997

L161—O-1096

22366
1421

Aristoteles' Poetik

Übersetzt und erklärt

von

Prof. Dr. **Adolf Stahr**

Vierte Auflage

Berlin-Schöneberg
Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt)

881
A8po.Gs2
1914

Einleitung.

Erstes Kapitel.

Aristoteles' Schriften zur Dichtkunst.

I.

Die drei Bücher von den Dichtern.

Die alten Verzeichnisse der Aristote'lischen* Schriften enthalten bekanntlich eine bunte Menge von Titeln, welche sich auf Geschichte, Kritik und Theorie der Dichtkunst beziehen oder zu beziehen scheinen.[1]

Aus dieser bis auf den heutigen Tag noch immer ungesichteten und auch wohl schwerlich jemals genügend zu ordnenden Masse von litterarischen Angaben ist mit Bestimmtheit nur so viel nachzuweisen, daß es besonders zwei Werke dieser Art waren, welche das Altertum in der Zeit

1. Eine ausführliche Behandlung dieses Gegenstandes habe ich in dem Aufsatze: Aristoteles und die Poe'tik in den Hallischen Jahrbüchern 1839, Nr. 207—210, Seite 1653—1680 gegeben.

* Der Laut, hinter dem das Zeichen ' steht, hat den Ton: Deu'tschland ü'ber a'lles.

463313 (4pts in 1v.

nach Aristoteles, soweit uns die Litteratur desselben erhalten ist, gekannt und gelesen hat. Diese Werke sind die Schrift „Über die Dichter" (περὶ ποιητῶν) und die Schrift „Über die Dichtkunst" (περὶ ποιητικῆς). Das zuerst genannte Werk stand zu dem letzteren in demselben Verhältnisse, wie das Sammelwerk der hundertundfünfzig Politieen und der Barbarenbräuche zu der Politik und wie die übersichtliche historische Darstellung der Doktrinen der früheren Rheto'riker zu der eigenen Theorie der Beredsamkeit des Philosophen, wie sie uns in seinen drei Büchern der Rhetorik vorliegt. Die Methode des Aufsteigens von der Erkenntnis des Einzelnen und Besonderen zum Allgemeinen und Absoluten ist auch in dem Gange der Studien und litterarischen Arbeiten des Stagiri'ten wahrzunehmen, in welchem aus den historischen Vorstudien für die philosophische Behandlung der einzelnen Disziplinen immer besondere Schriften hervorgingen.

Zu den Vorstudien für seine Theorie der Dichtkunst gehörten neben anderen Schriften, von denen uns eben nur Titel erhalten sind, die drei Bücher von den Dichtern, aus welchen uns Athenä'us[2], Dio'genes von Lae'rte[3] und Makro'bius[4], — lauter spätlebende und von Aristo'teles' Zeit fast um ein halbes Jahrtausend getrennte Litteraten, — ein paar kümmerliche Notizen aufbewahrt haben, welche sie sogar

2. Deipnosophisten XI, S. 505. c.
3. Leben, Meinungen und Aussprüche berühmter Philosophen II, 45—46; III, 48; VIII, 57.
4. Saturna'lien V, 18.

33 13

allem Anschein nach nicht einmal aus dem Aristotelischen Werke selbst, sondern nur aus zweiter oder dritter Hand entnahmen.[5] Was wir mit Hilfe dieser Anführungen über die Komposition und Beschaffenheit des Werks selbst in Erfahrung bringen können, läuft im ganzen etwa darauf hinaus, daß Aristoteles im ersten Buch dieses Werkes die epischen, im zweiten die dramatischen Dichter behandelte und daß er gelegentlich die Geschichte der poetischen Nationallitteratur bis in ihre vereinzelten Traditionen verfolgte und Stil und sonstige Eigentümlichkeiten der verschiedenen Dichter kritisch sonderte und charakterisierte.[6] Namentlich sehen wir aus dem von Makrobius aufbehaltenen Fragmente, daß der Stagirit, ganz nach seiner genauen in das Einzelne eingehenden historisch-antiquarischen Weise, bei den Dramatikern unter anderem auch die größere oder geringere Sorgfalt und Gelehrsamkeit kritisierte, mit welcher die verschiedenen Tragiker sich der überlieferten Sagengeschichte des Altertums angeschlossen hatten.

II.

Die Poetik.

Die Aristotelische Poetik ist eines der rätselhaftesten Überbleibsel der gesamten litterarischen Verlassenschaft des hellenischen Altertums, eine Schrift, an deren Deutung im einzelnen wie an der Erklärung ihres Ursprungs und ihrer

5. S. Hallische Jahrbücher, S. 1664. 1670. — Vgl. Ad. Stahr, Aristoteli'a II, S. 99.

6. S. Hallische Jahrbücher, a. a. O. S. 1668.

Beschaffenheit im ganzen, sich seit mehr als einem Jahrhundert der Scharfsinn der gelehrtesten Philologen und der tiefsten Denker versucht hat.

Schon Lessing, von dessen Hamburgischer Dramaturgie eine neue Epoche des Verständnisses und der Wirksamkeit dieser ältesten Ästhe'tik datiert, sprach es aus, daß eine Untersuchung über die Entstehung und Grundlage der Aristotelischen Poetik zur richtigen Würdigung dieser Schrift durchaus notwendig sei. Daß ihn selbst diese Untersuchung zu einem von allen damaligen Ansichten abweichenden Resultate geführt hatte, geht aus der Art und Weise hervor, wie er sich in dem Schlußkapitel der Hamburgischen Dramaturgie[7] über diesen Gegenstand ausdrückt. Er, der den sichersten Beweis für die Richtigkeit seiner eigenen Ansichten über das Wesen der dramatischen Dichtkunst darin zu finden bekannte, daß er dasselbe „vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahieret" habe, fügt diesem Bekenntnisse die Worte hinzu: „Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eigenen Gedanken, die ich hier ohne Weitläuftigkeit nicht äußern könnte. Indes steh' ich nicht an, zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), daß ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Eukli'd nur immer sind. Ihre Grundsätze sind eben so wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich und daher

7. Werke (herausgegeben von Karl Lachmann) VII, S. 453.

mehr der Chicane ausgesetzt als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen."

Lessing hat diese seine „eigenen Gedanken" über die jetzige Beschaffenheit des rätselhaften kleinen Werks für sich behalten. Denn der Plan, mit dem er laut seiner Äußerung in einem Brief an Mendelssohn damals ernstlich umging, einen eigenen ausführlichen Kommentar zu der Aristotelischen Poetik zu schreiben[8], ging, wie so manches andere, das sich an Lessings damalige dramaturgische Thätigkeit knüpfte, mit dem Scheitern der Hamburger Theaterunternehmung zu Grunde. Nur soviel läßt sich jedoch aus den oben angeführten Worten des großen Mannes entnehmen, daß es seiner Meinung nach mit dieser Aristotelischen Schrift eine ganz eigene Bewandtnis habe, daß sie ferner zwar lückenhaft und unvollständig, aber in demjenigen, was die Theorie der Tragödie betreffe, im wesentlichen vollständig sei. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Lessing (1768) in seiner Ansicht über die Poetik mit der Vermutung Gottfried Hermanns (1802) zusammentraf, der diese Schrift in ihrer jetzigen Gestalt für einen unausgeführten Entwurf hielt und den Text demgemäß einer sehr energischen und gewaltsamen Behandlung unterwarf.[9]

8. Werke (herausgegeben von Karl Lachmann) XII, S. 222.

9. Auch J. A. Hartung: „Lehren der Alten über die Dichtkunst" ꝛc. (Hamburg und Gotha, 1845), hält die Poetik in ihrer jetzigen Ge-

Diese Gewaltsamkeit aber des großen Kritikers war doch nur ein Kinderspiel gegen das Verfahren, welches ein Menschenalter später ein anderer Herausgeber, Professor Franz Ritter (1839), anwenden zu müssen glaubte und als dessen Resultat die philologische Welt mit Staunen und Unwillen die Erklärung vernahm: daß nahezu ein Dritteil der ganzen Schrift als unecht und wertlos auszuscheiden sei!

Das Wesentliche des Ritterschen Räsonnements war folgender Art. Aristoteles selbst erwähnt in seinen übrigen Schriften wiederholentlich seiner Behandlung der Poetik, und zwar geschieht es zweimal in einer Weise, welche diese Behandlung als eine zukünftige erscheinen läßt[10], während in den übrigen Stellen, welche sämtlich der Rhetorik angehören[11], eine Schrift oder Vorlesungen über die Poetik als bereits vollendet bezeichnet werden. Was in allen diesen Stellen Aristoteles in seinen Untersuchungen über das Wesen der Poesie[12] zu entwickeln verspricht oder abgehandelt

---

stalt für „lauter Fragmente und Exzerpte, die noch dazu zum Teil sehr bunt unter einander geworfen sind". Dagegen verteidigt E. Egger: Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs suivi de la poëtique d'Aristote (Paris, 1849) die Integrität der Schrift, für die sich auch Schiller (siehe Goethe's Briefwechsel mit Knebel II, 353) erklärte.

10. Hermeneu'tika Kap. 4; Politik VIII, 7, §. 4.

11. Rheto'rik I, Kap. 11 (S. 1372. a. 1); III, Kap. 1 am Ende; III, Kap. 2 (S. 1404 b. 7 und S. 1405 a. 2); III, Kap. 18 (S. 1419 b. 2).

12. Es verdient Beachtung, daß Aristoteles in allen diesen Stellen — mit Ausnahme einer einzigen (Hermeneu'tika), wo er von der Poetik nur als philosophischer Disziplin spricht — immer nur von Vorträgen über die Dichtkunst (ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς; einmal: ἐν τοῖς περὶ ποιήσεως) redet.

zu haben versichert, findet sich nun in der uns erhaltenen Aristotelischen Poetik entweder gar nicht oder doch nur sehr kurz und ungenügend behandelt. Es bleibt also, meint Ritter, nur zweierlei anzunehmen übrig:

entweder: die Aristotelische Poetik ist in sehr verstümmelter Gestalt auf uns gekommen;

oder: das Werk, auf welches Aristoteles in jenen Stellen verweist, war ein anderes, als die uns erhaltene Abhandlung.

Ritter entscheidet sich für die erstere Annahme. Nach seiner Ansicht haben wir in dieser Poetik von dem Orginalwerk in zwei Büchern nur noch einen kleinen Teil (parti'culam) übrig, einen Auszug aus dem vollständigen Werke; und selbst dieser Auszug enthält nur etwa in zwei Dritteilen echt Aristotelisches, während das übrige von einem oder mehreren ungeschickten Interpolato'ren herrührt. Verloren ist die Behandlung der Komödie, der Dithyra'mben- und No'menpoesie, verloren selbst ein Teil der Ausführung des E'pos und der Tragödie; von letzterer fehle namentlich der ganze wichtige Abschnitt über die Katha'rsis der Pathe'mata, von welcher weiterhin die Rede sein wird. Auch die Behandlung der Diktion im einundzwanzigsten und zweiundzwanzigsten Kapitel ist nur verstümmelt auf uns gekommen, und das Ganze hatte diese zerrissene und verstümmelte Gestalt schon im dritten nachchristlichen Jahrhundert; — das heißt mit anderen Worten: kein alter Schriftsteller, dessen Zeugnis wir haben, zitiert dasselbe in seiner von Diogenes Lae'rtius angegebenen ursprünglichen Gestalt von zwei Büchern.

Die Entstehungsweise der Schrift in ihrem gegenwärtigen Zustande erklärt Ritter folgendermaßen:

Ein Peripate'tiker aus später Zeit, der jedoch vor Alexander von Aphrodi'sias, also jedenfalls vor dem dritten nachchristlichen Jahrhundert gelebt haben muß, glaubte einem allgemeinen Bedürfnisse abzuhelfen, wenn er von dem damals noch vollständig existierenden ausführlichen Aristotelischen Werke einen Auszug veranstaltete und denselben zugleich mit eigenen Zusätzen bereicherte. Das Resultat seiner Bemühungen ist die Aristotelische Poetik in ihrer gegenwärtigen elend verstümmelten und vielfach interpolierten Gestalt. Er ging nämlich dabei so zu Werke. Zunächst nahm er die Einleitung (Kap. I—V) über Wesen und Arten, Ursprung und Fortbildung der griechischen Poesie vollständig auf, wobei er sich nur einen längern eigenen grammatisch-antiquarischen Zusatz erlaubte (Kap. III, § 3). Demnächst exzerpierte er den Abschnitt über die tragische Poesie, mit Übergehung der Aristotelischen Erklärung über die tragische Katha'rsis und mit Einschaltung (Kap. VI, § 15—19) eines unnützen Zusatzes über einzelne Teile der Tragödie. Die nächstfolgenden Kapitel (Kap. VII—XIV) sind wieder echt Aristotelisch, und nur die Bemerkungen über die drei Teile des μῦθος (Kap. XI, § 6), sowie das ganze zwölfte Kapitel sind neue eigene Zuthaten des Interpola'tors. Dann folgt auszüglich ein Abschnitt über die tragischen Charaktere, aber das sechzehnte Kapitel ist wieder ein Zusatz des Verkürzers, den Ritter bei dieser wie bei jeder andern Gelegenheit als ein wahres Mo'nstrum von Albernheit und Kopflosigkeit darstellt. Kap. XVII—XXIII dagegen

sind wieder echt Aristotelisch, nur allerdings verkürzt und mit einfältigen Zusätzen versehen, zu denen die Bemerkung über Schürzung und Lösung (δέσις und λύσις) und über die vier Arten der Tragödie gehören! Die Kap. XXI und XXII, wo von der Diktion gehandelt wird, sind stark verkürzte Auszüge und Kap. XX völlig unechter Zusatz, ein Urteil, das auch auf die beiden letzten Kapitel (Kapitel XXV und XXVI) ausgedehnt wird. Auf diese Weise wird also, wie gesagt, ein gutes Dritteil der Schrift als unechter und geradezu alberner Zusatz fremder Hand verworfen!

Wenn es nun schon ein überaus wunderliches Ding ist um einen Auszug, der, während er ausdrücklich zu dem Zwecke gemacht worden sein soll, das allzu umfangreich scheinende Orginal auf möglichst populäre Weise in u'sum Delphi'ni abzukürzen, dies Orginal durch eigene Zusätze doch wieder noch um ein Dritteil vermehrt, so erscheint andererseits der Mann selbst, welchen Ritter sich als Verfasser dieses Auszuges gedacht hat, geradezu als ein wahrer Tragela'ph, ein Fabeltier von Albernheit und Leichtsinn. In der That hat Ritter seiner Hypothese zu Liebe auf den Scheitel dieses seines unglücklichen Epitoma'tors und Interpolators alle Schimpfwörter gehäuft, von denen das Latein der modernen Philologen ein so reiches Arsenal bildet. Ich habe darüber in den Anmerkungen wiederholt gesprochen und brauche daher hier nicht noch einmal darauf zurückzukommen. Allerdings erforderte die Hypothese des Kritikers notwendig die Annahme eines so unerhört einfältigen und geistlosen Tropfen als Epitomator und Interpolator; aber desto schlimmer für die Hypothese! Dieselbe hat dazu noch das Bedenkliche,

daß sie ihren Verteidiger zwingt, die Zeitgenossen jenes Epitomators und Interpolators mindestens als eben so einfältige, geschmack- und geistlose Menschen anzunehmen, da sie ja diese elende Sudelarbeit, diesen stümperhaften und verfälschten Auszug nach Ritter dem echten, damals noch vorhandenen Aristotelischen Orginalwerke vorzogen und denselben überhaupt so beifällig aufnahmen, daß dadurch das Originalwerk zuletzt völlig verdrängt worden ist!! Kann dies aber auch nur einigermaßen glaublich sein für eine Zeit, wo doch durchaus noch nicht allgemeine Barbarei in der Litteratur herrschend und jedenfalls noch Sinn und Geschmack für sprachliche Darstellung genügend vorhanden war, um die hier und da auf das äußerste zerrissene Schreibart, wie sie zum Teil auf Rechnung des Epitomators und Interpolators gesetzt wird, ungenießbar zu finden? Auch hat schon der Umstand der Ritterschen Hypothese etwas wider sich, daß ein Mann der Litteratur, ein Schriftsteller, der sich mit Aristoteles' Poetik zu beschäftigen den Trieb empfand, ein so ausbündig einfältiger Tropf gewesen sein soll, daß er selbst nicht einmal sein Geschäft des Ausziehens verstand und gleich zu Anfang Dinge abzuhandeln versprach, von denen nachher in seinem Auszuge nichts oder doch so gut wie nichts vorkommt.

Mit der Ritterschen Hypothese eines Auszugs ist es also nichts. Aber dennoch gibt es wohl keinen Leser der Aristotelischen Poetik, dem es nicht auf den ersten Blick klar sein sollte, daß wir hier keinenfalls ein vollständiges und von dem Autor selbst herausgegebenes Schriftwerk, sondern nur mehr oder weniger ausführliche Bruchstücke eines

solchen vor uns haben. Um meine eigene Ansicht von der Entstehungsweise derselben mitzuteilen, muß ich etwas weiter ausholen.

Wenn die in meinen früheren Untersuchungen[13] über die Schicksale der Aristotelischen Schriften ausführlich behandelte Überlieferung, welche Stra'bo und Pluta'rch uns aufbehalten haben, irgend einen vernünftigen Sinn hat, so kann dies kaum ein anderer sein, als daß die eigentlichen streng wissenschaftlichen, sogenannten esote'rischen Schriften oder sagen wir die Vorträge, welche das Syste'm des Philosophen umfaßten und die er viele Jahre lang vor einem auserwählten Kreise von Schülern im Lykei'on zu Athen gehalten hat, nicht von Aristoteles selbst herausgegeben worden sind.[14] Diese Vorträge, d. h. die denselben als Grundlage dienenden schriftlichen Aufzeichnungen, des Philosophen mögen einzelnen vertrauteren Schülern vielleicht von ihrem Lehrer zur Privatbenutzung mitgeteilt worden sein; im ganzen aber verblieben sie in den Händen des Meisters zu erneuerter Bearbeitung, Verbesserung und Bereicherung aufbewahrt (in commenta'riis reli'cti), und es ist mir, alles in allem genommen, mehr als wahrscheinlich, daß die Schriften des Stagiriten, wie wir sie jetzt besitzen, in ähnlicher Weise von den Schülern desselben publiziert sein mögen, wie dies in unserem Jahrhundert mit den meisten Werken, d. h. den Vorlesungen, Hegels, des deutschen Aristoteles, der Fall gewesen ist. Wie Hegel ward auch Aristote-

13. Aristotelia Tl. II, S. 9 ff.
14. Aristotelia II, S. 278 — 279.

les vom Tode übereilt, und seinen Schülern, von denen Theophra'st seine Bibliothek und seinen litterarischen Nachlaß erbte, blieb die Pflicht, diesen Nachlaß der Welt zugänglich zu machen. Wann und in welcher Weise dies geschehen, ist uns natürlich unbekannt. Daß aber die Aristotelischen Schriften in ihrer jetzigen Gestalt zahlreiche unverkennbare Spuren ihres Ursprungs aus Vorlesungen und „Heften" im modernen Sinne an sich tragen, wird kein Kundiger in Abrede stellen.[15]

Hiernächst ergeben sich zur Erklärung des gegenwärtigen Zustandes unserer Aristotelischen Poetik zwei Möglichkeiten.

Entweder nämlich befand sich dasjenige, was Aristoteles selbst davon niedergeschrieben hatte, unter den Schriften, die aus Theophrasts Besitz unherausgegeben durch Erbschaft nach dem kleinasiatischen Ske'psis an Ne'leus und dessen Familie gerieten und die erst spät zur Zeit Su'lla's durch Ape'llikon in jenem von Strabo und anderen Alten beschriebenen traurige Zustande ans Licht gezogen wurden. In diesem Falle würde sich der defekte Zustand unseres jetzigen Textes von selbst erklären. Oder aber: unsere jetzige Poetik ist nichts mehr und nichts weniger als ein nach Aristotelischen Vorträgen von einem Zuhörer des Philosophen aufgezeichnetes Heft, dessen Verfasser sich das Interessierende ausführlicher, anderes kürzer anmerkte, manches wegließ, hier und da auch ein paar eigene Bemerkungen an den Rand schrieb und überhaupt dem Vortrage nach subjektiver Neigung und Belieben folgte. An eine Veröffentlichung

15. Vergl. Aristotelia a. a. O. und Hallische Jahrbücher 1839, S. 1672.

seiner Aufzeichnungen dachte er schwerlich; doch gingen dieselben darum keineswegs verloren, in einer Zeit, wo ein Schriftstück solcher Art ein großer Schatz war. Und als später die Zeit der großen öffentlichen Büchersammlungen kam, wo die Nachfrage nach Aristotelischen Schriften — deren damals wenige im Umlauf und Bücherhandel waren — stark wurde, war jenes Bruchstück der Aristotelischen Poetik sicher nicht das einzige Schriftstück, das mit dem Namen des berühmten Denkers von Stagi'ra an der Stirn in die Bibliotheken von Alexandri'a und Per'gamus wanderte und dort um so lieber auf- und angenommen ward, da ein anderes Aristotelisches Werk über die Theorie der Dichtkunst nicht vorhanden war.

Diese Hypothese hat jedenfalls ebensoviel, wenn nicht mehr, Berechtigung, als alle bisher über die Aristotelische Poetik aufgestellten Vermutungen. Sie erklärt Form und sprachliche Darstellung, Ungleichheit in der Behandlung des Stoffs, einzelne Lücken und Zusätze und alle sonstigen zum Teil sich widersprechenden Eigenschaften des kleinen Traktats. Wem aber die Annahme solcher antiker nachgeschriebener Hefte zu modern erscheinen sollte, der möge nachlesen, was wir an einem andern Orte[16] über diesen Gegenstand gesagt haben, und dazu noch Stellen wie Diogenes von Laerte, II, 48; VI, 3 und die bekannte Nachricht über Klea'nthes den Sto'iker hinzufügen, der zu arm war, um sich das zur Aufzeichnung der Lehrvorträge seines Lehrers Ze'no notwendige Schreibmaterial (χαρτία) zu kaufen.

16. Aristotelia II, S. 70; S. 294—296; S. 338.

Wie es sich indessen auch mit der Hypothese verhalten möge, folgende Punkte bleiben eben so fest stehen, als sie sich mit derselben im Einklange befinden. Erstens: die Stellen anderer Aristotelischen Schriften, in welchen auf die Untersuchungen über die Poetik Bezug genommen wird, beweisen nichts dafür, daß Aristoteles selbst ein Werk über die Theorie der Dichtkunst veröffentlicht hat. Wohl aber scheint der in unserer Poetik[17] vorkommende Ausdruck, daß über eine gewisse Materie „in den herausgegebenen" Untersuchungen genügend gehandelt sei, unwidersprechlich zu beweisen, daß die Poetik eben nicht zu den „herausgegebenen" Schriften gehörte, sondern daß wir hier einen esoterischen Vortrag vor uns haben. Zweitens: kein alter Schriftsteller weiß etwas von einem ausführlicheren Werke des Aristoteles über die Poetik in zwei Büchern, sondern die Existenz eines solchen beruht auf der alleinigen sehr schwachen Autorität des Katalogs Aristotelischer Schriften bei Diogenes von Laerte, dessen Angabe sich obenein sehr wohl auf die gegenwärtig vorhandene Poetik beziehen kann, die man vielleicht nach ihren Hauptteilen, Epos und Tragödie, in zwei Bücher teilte.

17. Kap. XV, § 9 und daselbst die Anmerkung.

Zweites Kapitel.

Aristoteles und das Prinzip der Mimesis (der „Nachahmung").

Schon mit dem Prinzip, welches Aristo'teles* an die Spitze seiner Poe'tik stellt und auf welches seine ganze Kunstlehre gebaut ist, beginnt die Pole'mik des Stagiriten gegen Pla'ton, welche sich, wie wir sehen werden, durch seine ganze Poetik hindurchzieht.

Dies Prinzip ist die Lehre von der Mime'sis. Da wir das griechische Wort seinem philosophischen Begriffe bei Aristoteles entsprechend durch unser deutsches Wort Nachahmung nur unvollkommen wiederzugeben vermögen, — wie es denn eine bekannte Thatsache ist, daß unser Verständnis griechischer Philosophie durch die Schwierigkeit, viele Ausdrücke und Begriffe, die auf antiken Anschauungen und Vorstellungen beruhen, durch vollkommen entsprechende moderne Ausdrücke wiederzugeben, wesentlich erschwert wird[1] —, so sei es einstweilen gestattet, den griechischen Ausdruck Mimesis so lange beizubehalten, bis es uns gelungen sein wird, das Wesen der „Nachahmung", welche Aristoteles als Prinzip aller Kunst aufstellt, erläuternd aufzuhellen.

Mime'sis und mimei'sthai (Nachahmung und nachahmen) waren schon vor Aristoteles und Platon geläufige Ausdrücke zur Bezeichnung des Wesens der bildenden Künste,

1. Vergl. Spengel, Über die Κάθαρσις τῶν παθημάτων. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles, München, 1859, S. 37 fg.

* Der Laut, hinter dem das Zeichen ' steht, hat den Ton: Deu'tschland ü'ber a'lles.

so wie der Musik und Poesie. Doch erst Platon unterwarf dieses Prinzip aller Kunst einer ausführlichen philosophischen Behandlung. Durch seine ganze Betrachtungsweise der Kunst geht eine heftige Pole'mik gegen die Kunst und gegen die Stellung, welche zumal die Dichtkunst im hellenischen Volke und Leben einahm. Daß Poesie und Kunst sich ebenbürtig der Philosophie zur Seite zu stellen, daß sie mit ihren Leistungen eine hohe Bedeutung für die Bildung der Menschheit zu beanspruchen wagten, erschien dem Meister der Akademie als eine durch nichts gerechtfertigte Anmaßung. Zu dieser seiner Feindseligkeit gegen die Kunst mußte ihm das Prinzip derselben, als welches er, wie die gesamte hellenische Philosophie, die Mimesis erkannte, die Waffen schmieden helfen. Weil alle Künste auf diesem Prinzipe beruhen, alle „nachahmende" sind, so fehlt ihnen, nach Pla'ton, alle Realität. Sie vermögen nur den Schein der Wirklichkeit und Wesenheit der Dinge zu geben; sie gehen nur auf Sinnenreiz und Täuschung des Hörers und Beobachters. Die Künstler selbst haben keine Einsicht in das wahre Wesen der Dinge, deren Scheinbilder sie hervorbringen; ihr Thun und ihre Werke sind ein bloßes müßiges Spiel (παιδιά), berechnet auf das, was dem Volk und den Unkundigen (den Nichtphilosophen) als schön erscheint, kein auf das Wesen gehender Ernst (σπουδή); und selbst diejenige Kunstform, welche den höchsten Rang einnimmt, die Tragödie, macht davon um so weniger eine Ausnahme, als sie gerade die am meisten und vollständigsten mime'tische (nachahmende) von allen ist. — So gelangt Platon zu dem Resultat: die nachbildende Kunst ist an sich schlecht, sie wirkt auf und durch das Schlechte

in uns, und was sie hervorbringt ist, im Lichte der Philosophie betrachtet, Schlechtes.[2]

Die logische Entwickelung, mittelst deren Plato seine Geringschätzung der Kunst und ihres Prinzips, der Mimesis, begründet, richtet sich gegen das Wesen der letzteren mit folgendem Schlusse, dessen Unrichtigkeit Friedrich Vischer in seiner Ästhe'tik eben so kurz als schlagend nachgewiesen hat.[3] „Die Phantasie", so argumentiert er, „gibt ein Abbild des Gegenstandes; dieser selbst ist ein Abbild der Idee des Gegenstandes, wie sie im göttlichen Verstande wohnt." Nun nimmt er die objektive Darstellung des Phantasiebildes durch die Kunst (das Kunstwerk) hinzu und sagt, diese sei wieder ein Abbild des Phantasiebildes. Folglich, schließt er, sei das Kunstwerk das Bild von dem Bilde eines Bildes. Lassen wir das letzte Glied, das Kunstwerk, weg, so ist also das Phantasiebild Bild des Bildes; es ist zwar nicht, wie Platon sagt, aus der dritten, aber doch immer nur aus der zweiten Hand. Allein gerade diese zweite Hand hebt ja die Mängel des Bildes erster Hand, die Mängel des Naturschönen auf und kehrt zum göttlichen Urbilde zurück. Das Naturschöne ist die Mitte zwischen diesem, dem göttlichen Urbilde, und seiner Herstellung durch den Menschengeist. Gerade weil das zweite Bild Scheinbild ist, tilgt es die Mängel des ersten Bildes (des naturschönen Gegenstandes), und nie steht Platon

2. Plato, Staat, X, S. 601 B ff.; Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, I, S. 27—43; 90—99; II, S. 3; 24; 25; 285 fg.; Ruge, Platonische Ästhetik, S. 184—186; 191 fg.

3. Vischer, Ästhetik, II, S. 359 fg.

mit seiner Ideeenlehre in gröberem Widerspruch, als wenn er so den Schein verkennt.

Durch diese seine falsche Auffassung des Begriffs der künstlerischen Mimesis wird es nun zugleich erklärt, wie Platon dazu kommen mußte, die ganze Kunst nur in so weit gelten zu lassen, als sie sich in den Dienst des sittlichen Ideals zu begeben und nur dieses nachahmend auszudrücken und nachzubilden habe, wenn sie in seinem Idealstaate geduldet sein wollte. Sobald sie dies versäume, sei sie für gefährlich und schädlich zu halten. So die Tragödie, weil sie die Lust zu Klage und Jammer im Menschen nähre, die Komödie, weil sie das Gegenteil davon, den leichtsinnig spottenden Übermut, in uns befördere. Die erstere statuiert er also höchstens, wenn sie, wie das spezifisch christliche Trauerspiel zwei Jahrtausende später unternahm, vollkommene sittliche Reinheit und übermenschliche Erhabenheit des Helden im Leiden aufzeige, die letztere, wenn sie sich darauf beschränke, in moralischer Tendenz das Unwürdige, Verkehrte und Lächerliche warnend und belehrend darzustellen.

Also Platon, der doktrinäre Idealist, der in allem Bestehenden nirgends das entsprechende Abbild der Idee zu finden vermochte, die er von Staat und Staatsleben, von Poesie und Kunst in sich trug, dieser radikalste Idealist, den die Geschichte der Menschheit kennt, der im vollen Glauben von der Überzeugung ausging, daß es möglich sein müsse, vom Standpunkte des Idealismus aus die wirkliche Welt umzugestalten, scheute in seiner Kühnheit keine Konsequenz seiner Weltanschauung: nicht die Notwendigkeit einer staatspolizeilichen Zensur des Ästhetischen, nicht den Widerspruch

seiner ganzen Zeit und seines Volkes gegen den moralischen Rigorismus einer Anschauungsweise, durch welche nicht nur über eine ganze Welt unbefangener und harmloser Kunstgestaltung des Bildners und Malers, sondern auch über einen Phi'dias und Home'r, über einen Ä'schylos und So'phokles der Stab gebrochen wurde.[4] Aber niemals ist auch der abstrakte Idealismus in seiner um die Wirklichkeit des Lebens unbekümmerten Naivität je wieder so unsterblicher Lächerlichkeit überwiesen worden, als der große hellenische Philosoph und sein radikaler Idealismus von der lebendigen Wirklichkeit und von der Kunstgeschichte seines Volkes. Es ist ein wunderbares Verhältnis, in welchem hier Theorie und Praxis der Ästhetik geschichtlich vor uns auftreten. Während Phidias und Polykle't so eben erst ihrem Volke die unerreichten Ideale der plastischen Erhabenheit in ihren Götterbildern gegeben, Sko'pas und Praxi'teles ihnen das Urbild der Schönheit in der schaumgeborenen Göttin der Liebe und die höchste Tra'gik des Menschenschicksals in der Gruppe der Ni'obe und ihrer Kinder vor die staunenden Augen gestellt, Äschylos und Sophokles den Helle'nen die Musterbilder tragischer Kunst geschaffen hatten — sehen wir die Theorie bei Platon in den Kinderschuhen einer Ästhetik einhergehen, die von dem wahren Verständnisse und der richtigen Würdigung dieser Schöpfungen, um welche alle späteren Jahrhunderte das Hellenenvolk beneidet haben, fast noch weiter entfernt war, als wir von der Erreichung derselben entfernt sind!

Gegen die Platonische Kunstanschauug, welche über die gesamte Kunst seines Volkes das Verdammungsurteil aus-

4. Vergl. Ad. Stahr, Torso, T. I, S. 416 ff.

sprach und die Hellenen von den Schöpfungen ihrer großen Dichter und Künstler hinweg und über dieselben hinaus auf das „Kunstwerk der Zukunft" verwies, wie er es in sich zu tragen wähnte, erhob sich nun sein großer Schüler Aristoteles, der, wie überall in seinem Philosophieren, so auch in seiner Anschauung der Kunst stets das Ganze der lebendigen Wirklichkeit und des wahren Daseins zur Grundlage machte. Indem er den Grundirrtum Platons in dessen Ansicht von der Natur und dem Wesen des Begriffes der Mimesis nachwies, — eines Begriffes, den auch er an die Spitze seiner Theorie stellte, — warf er alle von der Platonischen Ästhetik gegen die Kunst erhobenen Anklagen über den Haufen und stellte zuerst die Würde und den Wert der Kunst für alle Zeiten fest auf der Grundlage des philosophischen Gedankens. Hatte Platon es der Kunst vorgeworfen, daß sie nur Mimesis der Wirklichkeit, nur geistige „Nachahmung" der wirklichen Dinge sei: so führte Aristoteles dagegen aus, daß und warum die Kunst gerade deshalb höher stehe als die Wirklichkeit. Hatte jener die Tragödie eine Verderberin des sittlichen Charakters genannt, weil sie die Menschen durch die Erregung der Lust an Jammer und Leid verweichliche, so stellte Aristoteles dagegen der Tragödie vielmehr die große sittliche Aufgabe, diese Empfindungen in der menschlichen Brust zu läutern und auf ihr richtiges Maß zurückzuführen, den Menschen durch Einsicht in die wahren bestimmten Mächte seines Schicksals zu beruhigen und zu erheben. Hatte endlich Platon den schönen Schein gegen die Realität, das Kunstwerk gegen die Wirklichkeit zurückgesetzt, so sprach dagegen Aristoteles die erhabene Wahrheit aus: daß die Dichtung gehaltvoller und

philosophisch tiefer sei als die Geschichte, daß das echte Kunstwerk höher stehe als die Wirklichkeit, deren gereinigtes Bild es widerzuspiegeln bestimmt sei.

Wie vieles uns auch von den Aristote'lischen Schriften über Dichter und Dichtkunst verloren gegangen sein mag — und es ist mehr als wahrscheinlich, daß wir hier schwere Verluste zu beklagen haben —, die Polemik gegen Platons feindselige Angriffe auf die Kunst und namentlich auf die Poesie, diese Polemik, welche uns alte Schriftsteller bezeugen, ist von dem großen Meister des Gedankens vollständig und mit einer persönlichen Mäßigung geführt worden, wie sie nur bei dem vollen Bewußtsein sieghafter Überlegenheit und bei der Charaktergröße des Mannes möglich war, in welchem ein Alexander noch auf dem schwindelnden Gipfel seines Ruhmes seinen Lehrer und Bildner bewundernd verehrte. In dieser ganzen Polemik ist sogar Platons Name nie genannt, sie ist durchaus in reiner Sachlichkeit gehalten, so sehr auch die paradoxe Überschwenglichkeit in Platons Angriffen gegen Poesie und Kunst den Unwillen und Spott herausforderte. Wir werden übrigens in den folgenden Kapiteln dieser Einleitung sehen, daß der Kampf dieser beiden so entgegengesetzten Anschauungsweisen, der Kampf der peripate'tischen Ästhetik gegen die Platonische Ansicht über Kunst und Poesie, Jahrhunderte hindurch bis in die spätesten römischen Zeiten fortgedauert hat.

Schon aus dem bisher Gesagten dürfte klar geworden sein, in welchem Sinne von Aristoteles das Prinzip der Mime'sis, im Gegensatze zu Platon, als Prinzip der Kunst gefaßt worden ist.

Aristoteles geht dabei auf den dem Menschen vor allen lebenden Geschöpfen vorzugsweise eigenen Trieb zur Mimesis zurück, die er hier ganz wörtlich als Nachahmung versteht, wenn er es im vierten Kapitel der Poetik ausspricht: Dieser dem Menschen von der Natur eingepflanzte Trieb nachzuahmen, verbunden mit der ihm eben so ursprünglich eigenen Freude an dem Produkte der Nachahmung, sei der natürliche Ursprung aller Poesie und somit aller Kunst überhaupt. Ich habe in den Bemerkungen zu jener Stelle darauf hingewiesen, daß in dieser Ansicht von dem Triebe der Nachahmung im Menschen und von dem ersten ursprünglichsten, aber auch rohesten Kunstgenusse, welcher in der Vergleichung des Abbildes mit dem Urbilde, des „Nachgeahmten" mit dem Gegenstande besteht, Aristoteles und Goethe übereinstimmen. Allein dies ist nur gleichsam die natürliche Grundlage, auf welcher der philosophische Begriff der Mimesis, der künstlerischen Nachahmung beruht, die nach Aristoteles das Gemeinsame aller schönen Künste ist, welche er sämtlich als Mimesis, als Nachahmung, auffaßt![5] Der Ausdruck „Nachahmung", der einzige, welcher dem griechischen Mime'sis noch am nächsten kommt, erzeugt aber sogleich bei uns die falsche Vorstellung der Gebundenheit an das Objekt der Nachahmung, der Unfreiheit, der Abwesenheit des Selbstschöpferischen in dem nachahmenden Künstler. Aber wir haben leider kein Wort, das in so naiver Einfachheit, und so allgemein anerkannt und verständlich wie das griechische, die künstlerische Thätigkeit und das gemeinsame Wesen aller künstlerischen Hervor-

5. Poe'tik, Kap. I; Rheto'rik, I, 11.

bringungen bezeichnete. Die Griechen hatten ohnehin, wenn sie die höchste aller Künste, die Poesie, als Mimesis, als Nachahmung, faßten, stets das lebendige Theater im Auge, durch welches ihnen, wie schon der Engländer Twinning[6] richtig bemerkt hat, dieser Begriff der Kunst als Nachahmung sinnlich vor Augen gestellt und vermittelt wurde. Wir müssen uns also, wie in der Übersetzung geschehen, mit mehreren Ausdrücken und abwechselnden Umschreibungen, wie „nachahmend darstellen", „nachbilden", „bilden", „nachahmend schaffen" u. s. w. zu helfen suchen.

Denn um es kurz zu sagen: die Thätigkeit des Künstlers ist allerdings ein nachahmendes Bilden insofern, als sie überall ein Objektives, sei es nun ein sinnliches oder geistiges, voraussetzt, dessen Bild sie hervorbringen will. Bleiben wir zunächst bei der Poesie stehen, so sind es Menschen und menschliche Empfindungen, welche dieses Objektive ausmachen. Aber auch die eigentlich bildenden Künste — Plastik und Malerei — haben es mit einem, sei es in der Natur oder in der Vorstellung Gegebenen, zu thun, wie die Musik es mit objektiven Empfindungen zu thun hat, denen sie sinnlichen Ausdruck zu geben (d. h. antik gesprochen, die sie „nachzuahmen") strebt. Wir haben gesehen, durch welchen logischen Irrtum Platon dahinkam, das so von dem Künstler, dem „Nachahmer" (μιμητής) hervorgebrachte Bild als das Bild des Bildes von einem Bilde anzusehen und das Werk des Künstlers damit zugleich tief unter das reale Vorbild, ja das Kunstwerk unter das Produkt des gemeinen

6. In Buhle's Übersetzung der Aristotelischen Poetik, S. 236—241.

Handwerkers zu setzen. Diese Verirrung Platons aufgedeckt und gezeigt zu haben, daß das Kunstwerk vielmehr über der Realität stehe, daß durch die künstlerische Thätigkeit die Realität gereinigt und geistig verklärt werde, ist Aristoteles' unsterbliches Verdienst. Denn dieses nachahmende Bilden des Künstlers ist zugleich ein freies Schaffen, sein Nachschaffen ein veredelndes Umschaffen, und der Dichter ist zum Beispiel selbst da frei schöpferisch und muß es sein, wo seine Dichtung ein objektiv gegebenes, ein historisch Bestimmtes behandelt. Er muß es sein, weil die Mimesis, die Thätigkeit, deren Produkt und Ausdruck das Kunstwerk ist, eben eine geistige ist, die es zu thun hat mit der Darstellung des Ewigen, Wesentlichen und Notwendigen gegenüber der mit den Schlacken der Zufälligkeit und Unwesentlichkeit behafteten Realität des Natur-Objektes. Diese höhere Wahrheit des künstlerischen Scheins, diese ideale Wahrheit des Kunstzwecks hatte der geistreiche Sophist Gorgias im Auge, als er nach der Manier seiner Zeit sein Urteil über die Tragödie in dem Ausspruch pointierte: „sie sei freilich eine Täuschung (ἀπάτη), ein Schein, aber ein solcher, der denjenigen, welchem er gelinge, über den stelle, dem er nicht gelinge, und bei dem der Getäuschte weiser (σοφώτερος) und gebildeter erscheine als der nicht Getäuschte".[7]

Die höchste Stufe dieser Thätigkeit des Geistes, welche Aristoteles als das künstlerische Nachahmen (μιμεῖσθαι) bezeichnet, ist die des tragischen Dichters und das höchste Kunstwerk ebendeshalb die Tragödie. Denn der tragische Dichter

7. Plutarch, Vom Ruhme der Athener, Kap. 8.

schildert das Leben selbst in seiner höchsten Steigerung, seine Dichtung ist Mimesis, d. h. künstlerische Darstellung des handelnden Lebens und seiner Folgen, Darstellung einer ernsten, bedeutungsvollen Handlung, welche ihr Ziel in sich selber hat (πρᾶξις τελεία). „Das Leben aber ist", wie Aristoteles einmal sagt, „selbst Handlung." Auch der tragische Dichter hat also ein Objektives, das er „nachahmt", das Leben. Aber dies Nachahmen ist kein Kopieren im Sinne des deutschen Ausdrucks; und die ganze Poetik des Aristoteles ist in ihrem wesentlichsten Bestandteile, in der Lehre von der Tragödie, nichts anderes als der erklärende Nachweis der freien schöpferischen Thätigkeit des Dichters und der Erhabenheit seines Werkes über der Realität des objektiv Gegebenen. — Dieser Nachweis, der sich in den berühmten Worten, welche das Verhältnis von Poesie und Geschichte zueinander aussprechen, zu epigrammatischer Schärfe zuspitzt, gibt sich eben so klar in dem Satze kund: daß der epische Dichter nur in der Darstellung des Objektiven, niemals aber da „Nachahmer" sei, wo er in eigener Person spreche und seine Gedanken, seine Gefühle aus sich herausstelle.

So gefaßt, erscheint der ganze Streit über eine von Aristoteles gepredigte Lehre von der direkten „Naturnachahmung" in der Kunst vollständig als ein müßiger. Denn nichts kann thörichter und lächerlicher sein, als wenn der Naturalismus und Realismus in der Kunst es sich beikommen lassen, sich auf die Autorität des großen alten Denkers zu berufen, der wie kein anderer die schöpferische Freiheit

8. ὁ δὲ βίος πρᾶξίς ἐστιν.

des Geistes und die ideale Erhabenheit des Kunstwerks über die Realität, die künstlerische Wahrheit über die materiell äußerliche Wahrheit, die Erhabenheit endlich des von dem kunstbegabten Menschengeiste erschaffenen schönen Scheins über die objektive Realität des Naturschönen für alle Zeiten festgestellt hat. —

Drittes Kapitel.

Aristoteles' Lehre von der Wirkung der Tragödie.

I.

Aristoteles und Platon.

Die Aristotelische Lehre von der Wirkung der Tragödie oder, wie er selbst sich ausdrückt, von der abschließlich durch die Tragödie bewirkten Katharsis der Pathemata des Mitleids und der Furcht in den Hörern und Zuschauern, ist wesentlich eine Polemik, ein Protest gegen die Platonische Auffassung der Tragödie, wie denn die ganze Aristotelische Poetik als eine solche Polemik des Philosophen gegen seinen großen Lehrmeister angesehen werden muß und allen Andeutungen nach auch von den Zeitgenossen und von dem späteren Altertum angesehen worden ist.

Platon hatte in seinem abstrakt sittlichen Radikalismus, vor welchem selbst ein Äschylos und Sophokles, geschweige denn ein Euripides, nicht bestehen konnten, als ein echter

Fanatiker der Idee, die gesamte dramatische Poesie, die Komödie nicht minder wie die Tragödie, aus seinem Idealstaate verbannt. Er stand mit dieser seiner Feindschaft gegen Dramen und Theater genau auf dem Standpunkte des zelotischen Puritanismus und des gegen beide eifernden Christentums der Götze und Konsorten. Wenn man die Hauptstelle seiner Polemik gegen das Drama und die Tragödie im zehnten Buche vom Staate[1] genau betrachtet, so läuft die Begründung seines verwerfenden Urteils auf folgende Sätze hinaus: „Die Tragödie, weit entfernt, den Menschen sittlich zu bilden und zu kräftigen, demoralisiert ihn vielmehr; denn während es darauf ankommt, ihn gegen Leiden und Leidenschaften zu stählen und tapfer zu machen, verweichlicht sie ihn, indem sie die Empfindung des Mitleids (τὸ ἐλεεινόν) mit dem allgemeinen Menschenlose in ihm nährt und großzieht und nicht nur dieser, sondern allen anderen Leidenschaften Thor und Thür öffnet. Der Zuhörer und Zuschauer der Tragödie und der Komödie leidet Schaden an seiner Seele, und selbst der Beste kann sich ihres schädlichen Einflusses kaum erwehren. Denn was wir im Leben nur mit Mühe in uns zügeln, die Neigung zu unmäßigem Schmerz- und Trauergefühl (ἔλεος) auf der einen und die Neigung zu leichtsinniger Verlachung menschlicher Dinge (τὸ γελοῖον) auf der anderen Seite, das erhält dort durch die Tragödie, hier durch die Komödie Nahrung und Förderung. Wir überlassen uns dem schrankenlosen Mitgefühl mit dem Leidenden um so mehr, da wir uns sagen, daß es ja fremde Zustände und

1. Staat, X, S. 604—607.

Leiden sind, an denen wir teilnehmen, und da die Leidenden als gute und unserer Teilnahme würdige Menschen vom Dichter dargestellt werden. Aber die fremden Zustände haben Einfluß auf den eigenen Zustand des Menschen, und die Lust an Leid und Klage, die er bei jenen in sich aufgenährt hat, wird er bei den eigenen Leiden gleichfalls nicht mehr zu zügeln vermögen."

Zum Schlusse dieses seines Verwerfungsurteils, mit dem er gegen die gesamte öffentliche Meinung seines Volkes und seiner Zeit in der schneidendsten Opposition zu stehen sich bewußt war, fordert nun Platon, dem doch einigermaßen bei seiner Gottähnlichkeit bange zu werden scheint, die Freunde der Poesie auf, dieselbe gegen seine Angriffe mit philosophischen Gründen zu verteidigen und „nicht nur den Genuß, den sie gewähre, sondern auch ihre Heilsamkeit für das staatliche Gemeinwesen, ihren Nutzen und ihre versittlichende Einwirkung auf das Leben der Menschen nachzuweisen".[2]

Unter denen, welche den so hingeworfenen Fehdehandschuh aufnahmen — und es müssen derselben im Altertume viele und sehr leidenschaftliche gewesen sein, wie eine von Bernays angeführte Stelle aus Pro'klos' Vorlesungen über Platons Politei'a andeutet[3] —, steht nun Aristoteles in seiner Poetik oben an. Und zwar bezeugt derselbe Proklos ausdrücklich, daß der Nachweis der versittlichenden Wir-

2. Staat X, S. 607 D.

3. Bernays, Aristoteles' Lehre von der Wirkung der Tragödie, S. 165.

kung des Dramas und der Tragödie der Hauptpunkt in dem Kampfe gegen Platons ungerechte Verwerfung gewesen sei. Dieser Ausgangspunkt (ἀφορμή, wie ihn Proklos nennt) enthält aber zugleich den Zielpunkt des ästhetischen Philosophierens bei Aristoteles, den höchsten Gesichtspunkt, aus welchem er in der Politik die Musik, wie schließlich in der Poetik die Tragödie betrachtet hat, — denn für die Komödie fehlt uns in der heutigen verstümmelt erhaltenen Poetik des Philosophen dieser Nachweis. Jener Ausgangs- und Zielpunkt aber ist die παιδεία, die sittliche und geistige Kultur des Menschen, überhaupt die Veredelung des ganzen Menschen.[4]

Aus diesem in sich notwendigen und obenein vom Altertum ausdrücklich bezeugten Zusammenhange der Aristotelischen und der Platonischen Lehre von der Wirkung der Tragödie geht nun zunächst unwidersprechlich hervor, daß und in welcher Weise die Aristotelische Auffassung der Tragödie der Platonischen entgegentrat, nämlich als diametraler Gegensatz. Platon hatte den Haupthebel und das Hauptmittel der tragischen Dichtung, das ἔλεος und ἐλεεινόν, das Mitleid und Mitleidswerte, als Grund der verderblichen demoralisierenden Wirkung auf den Zuschauer und Zuhörer bezeichnet. Es war also die Aufgabe des Aristoteles, den Nachweis zu führen, daß gerade dieses Element der Tragödie, zu dem er noch das ihm zunächst verwandte des φόβος und des φοβερόν, der Furcht und des Furchtbaren, gesellte, dasjenige sei, mittelst dessen die Tragödie, wenn der Dichter es

4. Vergl. Aristoteles und die Wirkung der Tragödie von Adolf Stahr (Berlin, 1859), S. 38.

richtig anwende, ihre versittlichende und läuternde Wirkung auf den Menschen übe. Dieser Nachweis aber ist die Aristotelische Lehre von der Katha'rsis der Pathe'mata, von der Reinigung der Leidempfindungen und der Leideindrücke des Mitleids und der Furcht in den Gemütern der Zuschauer und Zuhörer der Tragödie, d. h. der wahren und echten, ihrem Begriffe entsprechenden Tragödie, wie ihn Aristoteles eben in der Poetik festgestellt und ausgeführt hat.

Man hat neuerdings unternommen, an dieser Auffassungsweise des historisch begründeten Sachverhältnisses zu rütteln und dem Aristoteles eine Erklärung seiner Katharsis unterzuschieben, nach welcher er als Wirkung der Tragödie nichts weniger als eine sittliche Läuterung, eine erziehende und bildende Kraft (παιδεία), sondern lediglich und allein nur eine durch Erregung von Mitleid und Furcht bewirkte erleichternde Auslassung und gleichsam therapeutische Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemüthsaffektionen aufgestellt haben sollte.[5] Wir können indessen von einem direkten Eingehen auf diese mit großem Scharfsinne verfochtene Paradoxie' um so mehr absehen, da eine Wiederlegung derselben in einer eigenen Schrift von uns gegeben worden ist.[6]

5. Jacob Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles von der Wirkung der Tragödie (1858). — Vor Bernays hatte schon Egger in seiner Schrift: Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs (Paris 1849), S. 188 und S. 195, dieselbe Ansicht ausgesprochen.

6. Aristoteles und die Wirkung der Tragödie von Adolf Stahr (Berlin, 1859). — Ebenso hat auch der gelehrte und scharfsinnige Kenner des Aristoteles, Leonhard Spengel, in einer besonderen Schrift (Über die Κάθαρσις τῶν παθημάτων. Ein Beitrag zur Poetik des Aristoteles. München, 1859) sich mit schlagenden Gründen gegen Bernays erklärt.

II.

Die kathartische Wirkung der Musik ist eine sittliche.

Aristo'teles* selbst hat seine Lehre von der Katha'rsis der tragischen Pathe'mata[7], d. h. der leidvollen Eindrücke des Mitleids und der Furcht, welche wir durch die Tragödie empfangen, an seine Lehre von der kathartischen Wirkung der Musik angeknüpft, deren er im achten Buche seiner Politik erwähnt und zwar mit dem Zusatze erwähnt, „daß er über das, was er unter Katharsis verstehe, deutlicher und ausführlicher in der Poetik zu handeln gedenke". Aus diesem Zusatze geht nun zwar unwidersprechlich hervor, daß Aristoteles selbst die in der Politik gegebenen Andeutungen nicht für ausreichend erachtete, um den Begriff dessen, was er mit Katharsis bezeichnete, in seinem vollen Umfange zu verstehen. Aber dennoch

7. Der Ausdruck παθήματα hat viel Verwirrung hervorgebracht. Man hat ihn als gleichbedeutend mit dem Abstraktum πάθη (Affekte) genommen, und es ist nicht zu leugnen, daß hier und da bei Aristoteles, wiewohl selten, πάθημα für πάθος steht. Aber hier in einer Definition, wo jedes Wort auf die Wagschale gelegt werden muß, ist die ursprüngliche Bedeutung notwendig gefordert, die nämlich, nach welcher die abgeleiteten Wörter auf μα sich von der Grundform so unterscheiden, daß diese das Allgemeine und Abstrakte, jene das Besondere und Konkrete bezeichnen. So ist πάθος der Affekt im allgemeinen, πάθημα der einzelne Eindruck, der, wie z. B. hier in der Definition, die Darstellung des Mitleidswerten und Furchtbaren (ἐλεεινῶν καὶ φοβερῶν) macht. Näheres s. in meiner Schrift: Aristoteles und die Wirkung der Tragödie, S. 31 fg. Vgl. Poetik I, Kap. 2, § 13.

* Der Laut, hinter dem das Zeichen ' steht, hat den Ton: Deu'tschland ü'ber a'lles.

ist es wichtig, seine Lehre von der Wirkung der Musik, wie er sie in der Politik entwickelt, im Zusammenhange zu betrachten, weil aus dieser Betrachtung eben so klar hervorgeht, daß auch die kathartische Wirkung, welche Aristoteles der Musik (d. h. einer gewissen Art von Musik, nicht aller Musik überhaupt) beilegt, als eine sittlich bildende und veredelnde, also eine läuternde und reinigende gedacht ist. Hier hat nun L. Spengel in seiner zuvor angeführten Abhandlung[8] zunächst unwiderleglich nachgewiesen, daß die Katharsis (κάθαρσις) als kein für sich bestehender besonderer Zweck der Musik, sondern als eng verbunden mit dem Zwecke der Bildung (der παιδεία) von Aristoteles gefaßt ist, daß beide Begriffe sich gegenseitig erläutern und ergänzen. Derselbe Gelehrte hat ferner den Nachweis geführt, daß der Ausdruck „Katharsis" (κάθαρσις) schon vor Aristoteles nicht bloß auf dem Gebiete der Religion und der Medizin — dort als religiöse weihende Reinigung, hier als Ableitung und Ausscheidung des überflüssigen oder schädlichen Stoffes aus dem Organismus — sondern auch als philosophischer Terminus im Gebrauch war und in letzterer Beziehung eine sittliche Läuterung, ein Besserwerden des Menschen, ein Fortschreiten zur Tugend im antiken Sinne der Tugend und Tüchtigkeit (ἀρετή) bedeutete.[9] Wenn nun Aristoteles in der Politik diejenige Katharsis, welche leicht hingerissene und erregbare Gemüther durch gewisse Liederweisen erfahren, und überhaupt die angenehme Erleichterung, welche allen Menschen mehr oder weniger durch eine

8. Spengel, a. a. O., S. 15 ff.; S. 24.
9. Spengel, a. a. O., S. 17 ff.

gewisse Art von Musik zu teil wird, vergleichungsweise[10] eine Kur nennt, so ist dies Gleichnis eben kein anderes, als dasjenige, welches Goethe anwendete, wenn er seine Wertherdichtung, wie überhaupt fast alle seine Dichtungen, als Herstellungs- und Erleichterungsmittel, als sittliche „Hausmittel", bezeichnete.[11] In dieser Herstellung aus einem krankhaften und getrübten Seelenzustande zu derjenigen geistigen Gesundheit, deren der Mensch zur Ausübung der Werke der Tugend unumgänglich bedarf, besteht nach Aristoteles die hauptsächlich erziehende und bildende Kraft der Musik. Die Musik kann und soll nach Aristoteles bessernd und bildend auf Geist und Gemüt einwirken, und sie ist eben dadurch ein so wichtiges Bildungs- und Erziehungsmittel, weil sie ergreifender und lebendiger als die bildende Kunst naturähnliche Darstellungen der Affekte und der geistigen und sittlichen Tüchtigkeitseigenschaften (der πάθη und der ἀρεταί) zu geben vermag und weil es nur der richtigen Gewöhnung bedarf, um durch sie den Menschen in seinem Innersten zu ergreifen und zu wecken[12]. Auf diese frühe Gewöhnung des Menschen an die richtige Beurteilung und Handhabung aller Affekte: Freude, Liebe, Haß, Mitleid, Trauer u. s. f. legt daher Aristoteles einen Hauptnachdruck in seiner musikalischen Erziehungslehre. Der Mensch soll lernen, in seinem Empfinden über das

10. Spengel (S. 20) hat gezeigt, daß in den Worten (Aristoteles, Politik, VIII, 7, 5): ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας [καὶ] καθάρσεως das καὶ gestrichen werden muß.

11. Goethe, Werke, T. 26, S. 227.

12. Spengel, a. a. O., S. 23.

Gute und Böse richtig zu unterscheiden; er soll sich gewöhnen, an sittlich guten Gesinnungsarten (ἐπιεικέσιν ἤθεσιν) und an ihren entsprechenden sittlich schönen Handlungen seine Freude zu haben, weil er sie dann, da die Tugend nicht im Wissen, sondern im Handeln besteht, auch selbst im Leben ausüben wird. Denn die Gewohnheit, im ideellen Gebiete der Kunst nur an dem Ausdrucke des Guten, Edlen und Schönen seine Freude zu haben, ist die unmittelbare Vorstufe zu einem ähnlichen Verhalten in der Wirklichkeit.

Dies ist die klare und einfache Ansicht des Aristoteles von der musikalischen Katharsis, d. h. von der versittlichenden Kraft und Wirkung, welche der richtig angewandten Musik innewohnt.[13] Die durch die Musik bewirkte Katharsis führt die Seele „zu jener wirklich harmonischen, gleichmäßigen Stimmung, wie sie Aristoteles als Grundlage aller Moralität fordert“ [14]: das ist der Kern der Aristotelischen Lehre von der kathartischen Wirkung der Musik, und so hat diese Lehre, wie Spengel aus Plutarch[15] nachgewiesen hat, auch das Altertum verstanden.

III.

Die tragische Katharsis ist eine sittliche.

Die Lehre von der tragischen Katharsis, d. h. von der in der Tragödie durch deren zwei Haupthebel Mitleid und

13. Ausführlicher behandelt ist dieser Gegenstand in dem Kapitel „Aristoteles über die Musik als Bildungs- und Erziehungsmittel“ in meiner Schrift: Aristoteles und die Wirkung der Tragödie, S. 5—12.

14. Spengel S. 25.

15. Plutarch, Gastmahl der sieben Weisen, Kap. 13, S. 29 der Ausgabe von Hutten; Von der Musik, Kap. 42, S. 247.

Furcht abschließlich und letztlich bewirkten Läuterungen dieser im Zuschauer erregten Leidempfindungen ist nun nichts weiter als eine Anwendung dessen, was in der Politik von der kathartischen Kraft und Wirkung der Musik gesagt worden ist, auf das ungleich höhere Gebiet der Poesie und ihrer höchsten Form: der Tragödie.

Daß wir es mit einer *sittlichen* Wirkung, mit einer den Menschen erhebenden, läuternden Einwirkung in dieser Lehre des Aristoteles zu thun haben, ist nach dem bisher über die Aristotelische Lehre von der musikalischen Katharsis Entwickelten wohl eine unbestreitbare Thatsache. Platon hatte die Tragödie als schädlich und unsittlich auf den Menschen wirkend angeklagt und ihre Freunde herausgefordert, seine philosophische Beweisführung mit gleichen Waffen zu widerlegen. Wenn Aristoteles diese Herausforderung annahm, — und er hat sie angenommen, und das Zeugnis des Pro'klos sagt ausdrücklich, daß seine ganze Lehre von der Tragödie auf eine Widerlegung Platons gestellt war — so mußte das Resultat *seiner* Theorie der Tragödie der Gegensatz zur Platonischen sein, er mußte den philosophischen Nachweis führen, daß die Tragödie sittlich veredelnd wirke; und diese sittlich veredelnde Wirkung mußte schon in der Definition des Wesens der Tragödie (in dem ὅρος τῆς οὐσίας), wie er sie im vierten Kapitel der Poetik aufstellt, enthalten sein.

Und so ist es in der That. Die Katharsis, welche Aristoteles der Tragödie zuschreibt, ist, wie die musikalische, sittlicher und versittlichender Art.

Es ist möglich und selbst wahrscheinlich, daß Aristoteles den Begriff der Katharsis in der unverstümmelten Poetik

ausführlicher behandelt, daß er eine übersichtliche Entwickelung dieses Begriffs, inwiefern er überhaupt bei aller Kunst in Anwendung komme, gegeben haben mag. Aber es ist unnütz, sich darüber den Kopf zu zerbrechen, da der Verlust dieses Kapitels, wenn dasselbe existierte, ein unwiederbringlicher und da — was die Hauptsache ist — die Poetik des Philosophen auch in ihrer jetzigen lückenhaften Gestalt noch ausreichende Mittel an die Hand gibt, um die in der Definition der Tragödie ausgesprochene Wirkung der Tragödie genügend zu erklären. Daß Aristoteles aber in seiner Poetik die Ausführung dessen, „was er unter Katharsis verstehe", auf die Poetik versparte, hatte seinen guten Grund. Denn eben in der Poesie, und zwar in der Tragödie, welche in der Darstellung des Mitleidswürdigen und Furchtbaren (der ἐλεεινά und φοβερά) sich nicht wie die Musik des unbestimmten Tones, sondern des deutlichen Wortes bedient und so nicht bloß zum Herzen und Gemüt, sondern auch zum Verstande und Geiste spricht, mußte die kathartische, d. h. die versittlichende Wirkung, die Aristoteles schon der Musik zuschreibt, in ihrer höchsten Potenz[16] und in voller Klarheit zur Erscheinung kommen, weil hier die bewußte Einsicht an die Stelle des Gefühls, das begreifende Verständnis der Abbilder des Geistigen an die Stelle der bloßen Gewöhnung an das Sittliche und Harmonische tritt. Die Tragödie, die den Menschen, den Zuhörer, dem allgemeinen Menschengeschicke gegenüberstellt, wie es sich in der verhängnisvollen Verkettung von der Schuld und ihren Folgen, von Fehl und Strafe geltend macht, die Tragödie, die es mit den sittlichen Mächten des Lebens zu thun hat, sie kann

16. Vergl. Spengel, a. a. O., S. 26.

nicht — am wenigsten im antiken Sinne — abstrahieren von der sittlichen Wirkung auf den Zuschauer und Zuhörer, kann es um so weniger, als das ganze Altertum überwiegend den Dichter als Lehrer der Sittlichkeit angesehen hat. Schon in dieser unwidersprechlichen Thatsache[17] ist, abgesehen von allen anderen zwingenden Gründen, die Auffassung der tragischen Katharsis, der Wirkung der Tragödie als einer sittlichen gegeben, zumal da Aristoteles in der Poetik als ein Verteidiger der Tragödie gegen Platon auftritt. Für jene Thatsache selbst, für die Ansicht des Altertums von dem Berufe des wahren Dichters, ein Lehrer und Bildner seines Volks zur Sittlichkeit zu sein, genügt es, auf die Ausführungen zu verweisen, welche in den zuvor angeführten Schriften gegeben sind. Hier will ich nur noch ein dort übergangenes Zeugnis eines alten Schriftstellers nachtragen, das um so mehr ins Gewicht fällt, als es ein Peripate'tiker der späteren Zeit ist, welcher den alten Kampf zwischen den Plato'nikern und Aristote'likern wieder aufnimmt. Der griechische Geograph Stra'bon, welcher unter Augustus lebte, kritisiert in dem ersten Buche seines großen grundlegenden Werkes einen Ausspruch seines Vorgängers Erato'sthenes, den er freilich als Philosophen sehr niedrig stellt, indem er ihn „ein Mittelding" nennt „zwischen einem, der philosophieren möchte, und einem, der es doch nicht wage, sich dieser Beschäftigung ganz hinzugeben".[18] Erato'sthenes hatte den Ausspruch gethan: „alle

17. Vergl. Stahr, Aristoteles und die Wirkung der Tragödie, S. 56—60; Spengel, a. a. O., S. 46—49; August Böckh, Sophokles' Antigone, S. 261.

18. Strabo I, Kap. 2, § 2. Vergl. I, 1, § 11.

Dichtung habe nur Gemütsergötzung, nicht geistige Bildung zum Zwecke". Strabon bestreitet dies zunächst durch die Autorität der allgemeinen Ansicht seiner Nation. „Im Gegenteil", sagt er, „nennen die Alten und alle Einsichtsvollen, welche gründlich über die Dichtkunst gesprochen haben, die Poesie eine Art Vorschule der Philosophie, die uns vom Knabenalter an in das Leben einführe und uns unter Ergötzung Sitten, Gefühle und Handlungen lehre." Daher unterrichte man auch in den hellenischen Städten die Jugend zunächst in der Dichtkunst, sicher nicht einer bloßen Ergötzung, sondern der daraus hervorgehenden Bildung zur Weisheit und Einsicht wegen, „da ja" — fährt er fort — „selbst die Lehrer der Musik, welche die Jugend im Singen und in der Instrumentalmusik unterrichten, sich dasselbe Verdienst zusprechen, denn sie behaupten, Erzieher und Veredler der Sitten zu sein." Freilich sei es Übertreibung, wenn manche Leute im Homer alle Wissenschaft und Kunst enthalten glaubten, aber es sei eben Übertreibung eines an sich Richtigen.[19]

So finden wir also bei Strabon, der die Aristotelische Philosophie studiert hatte, den alten Streit über Wert und Würde der Poesie und ihrer Wirkung erneut, der zu Platons und Aristoteles' Zeit die Geister so lebhaft beschäftigt hatte. Eratosthenes vertritt die Platonische Ansicht in ihrer ganzen einseitigen Strenge. Strabon dagegen steht ganz auf Aristotelischem Standpunkte. Ihm ist die Poesie „diejenige Kunst, welche das Leben durch Rede nachbildet". Dies könne aber nur derjenige leisten, der das Leben in allen

19. Strabo, a. a. O., § 11.

Tiefen kenne; und damit erhebt sich der alte wackere Rationalist zu der erhabenen Wahrheit der Ansicht: daß im Dichter die edelste geistige und sittliche Bildung des Menschen die Voraussetzung der Trefflichkeit des wahren und echten Dichters sei. Dieser ganze Satz, der, wie die vorherigen, den innersten Kern Aristotelischer Lehre ausspricht, lautet in der schlichten Ausdrucksweise der Alten: „Diese Kunst, das Leben durch Rede nachzubilden, wie könnte sie ausüben ein des Lebens Unkundiger und Unverständiger? Denn die Trefflichkeit des Dichters beurteilen wir nicht wie etwa die der Zimmerleute[20] oder Erzarbeiter; — diese hängt freilich nicht mit Schönheit und Würde zusammen; dagegen die Trefflichkeit des Dichters ist innig verbunden mit der des Menschen, und es ist nicht möglich, daß der ein guter Dichter werde, der nicht schon vorher ein guter Mensch war!"

IV.

Das Wesen der tragischen Katharsis.

Über die sittliche Wirkung der Musik, welche Aristoteles mit dem Ausdrucke Katharsis bezeichnet, sind wir durch die Aufschlüsse, welche der Philosoph über das Wie? derselben

---

20. Dies geht direkt gegen Platon, der (Philebus 56 und 62) die Musik der Zimmerkunst entgegenstellt und sie zu den unvollkommenen Künsten rechnet.

in seiner Politik gegeben hat, vollkommen im klaren. Die Musik, richtig angewendet, bildet nach seiner Ansicht Geist und Herz der Jugend durch Gewöhnung an das Harmonische, Geordnete, Maßvolle, während sie den Leidenschaften des gereifteren Alters befreiende Erleichterung schafft von der Übermacht des leidenschaftlichen Empfindens und so das gestörte Gleichmaß der Seele wieder herstellt.

Dagegen über das Wie? der sittlichen Wirkung, welche Aristoteles die Kathar'sis der Pathe'mata von Mitleid und Furcht in der Tragödie nennt, fehlt uns nach der allgemeinen Ansicht die Erklärung, fehlt jedenfalls eine direkt ausgesprochene Erklärung des Philosophen. Wir wissen nur so viel, daß diese Katharsis, diese Wirkung der Tragödie durch die von ihr in Bewegung gesetzten Hebel des Mitleids und der Furcht eine sittliche, daß sie nicht, wie Platon behauptet hatte, eine die Seele des Zuhörers verweichlichende, demoralisierende, sondern eine kräftigende, erhebende sein soll; daß die Empfindungen des Mitleids und der Furcht, welche der tragische Dichter durch seine Dichtung im Zuschauer hervorruft oder, um ganz genau zu reden, die schmerzvollen Eindrücke (Pathemata), welche die Zuschauer und Zuhörer oder auch selbst schon die Leser durch die Tragödie empfangen, schließlich durch die Dichtung selbst gereinigt und geläutert werden und daß diese Reinigung zum Wesen der wahren und echten Tragödie gehört, um deren Begriff es sich handelt.

Das Kapitel der Poetik, in welchem Aristoteles sich über die Katharsis ausführlich ausgesprochen hat, fehlt uns und mit ihm, wie es scheint, der Schlüssel, welcher uns das

Verständnis dieses Teiles der Definition zu vollkommner Klarheit erschließen könnte. Indessen findet sich doch in den erhaltenen Kapiteln über die Tragödie noch Material genug, um uns für die Erklärung der Katharsis einen Nachschlüssel zu machen.[21]

Sehen wir uns zunächst die Worte der Definition der Tragödie im sechsten Kapitel genauer an, so finden wir in den Worten „durch Mitleid und Furcht" die wesentliche Inhaltsbestimmung der Tragödie ausgedrückt; denn die Worte „die nachahmende Darstellung, welche Tragödie heißt — vollbringt durch Mitleid und Furcht die Katharsis der Pathemata dieser Art" können nichts anderes bedeuten und bedeuten in der That nichts anderes als: Mitleid und Furcht sind die notwendigen Elemente der tragischen Handlung, sind die Hebel, welche der Dichter durch seine Darstellung in Bewegung setzen muß, um die spezifische Wirkung, welche die Tragödie abschließlich ausübt, hervorzubringen. Welches Gewicht Aristoteles auf diese Fundamentalbestimmung der Tragödie legt, sieht man deutlich aus dem Umstande, daß er wiederholt auf dieselbe zurückkommt und sie mehr als einmal den Dichtern einschärft. Gleich im neunten Kapitel[22] heißt es: die tragische Dichtung hat es nicht nur mit einer Handlung zu thun, welche in sich abgeschlossen ist, sondern mit dem, was furchtbar und mitleidswert ist; das heißt, wie er im elften

21. Aristoteles und die Wirkung der Tragödie von Ad. Stahr, Kap. VII, S. 42—56.

22. Poetik IX, 11 (Ausgabe von Ritter).

Kapitel[23] mit ausdrücklicher Verweisung auf seine Definition erklärend sagt: „Diejenigen Handlungen, deren nachahmende Darstellung nach unserer Definition die Tragödie ist, sind solche, welche Mitleid und Furcht (im Zuschauer und Zuhörer) hervorrufen."

Näher rückt der Philosoph der Erklärung unseres Gegenstandes im dreizehnten Kapitel, wo er sagt, daß er jetzt die Frage behandeln wolle, „auf welchem Wege" die Wirkung der Tragödie oder, wie er selbst sich ausdrückt, „das Werk, welches die Tragödie zu leisten habe, erreicht werde".[24] Hier oder nirgends muß also der Schlüssel sein zu der Katharsis, zu der Läuterung und Reinigung der Pathemata von Mitleid und Furcht, von welcher Aristoteles in der Definition uns gesagt hat, daß die Tragödie sie abschließlich vollbringe. Denn was ein Ding vollbringt, was es zu stande bringt, das ist eben sein ἔργον, sein Werk, seine eigentümliche Leistung und Verrichtung, seine Aufgabe, die es zu erfüllen hat. Als solche zu erfüllende Aufgabe bezeichnet aber Aristoteles in seiner Definition die Katharsis der Pathemata, die Reinigung der durch die Tragödie, durch die Kunst des Dichters in dem Hörer wachgerufenen leidvollen Empfindungen von Mitleid und Furcht.

Was lehrt nun Aristoteles über die Mittel und Wege (über das πόθεν), durch welche diese der Tragödie eigentümliche Leistung bewirkt werden kann?

---

23. Poetik IX, 4 Ritter.

24. Poetik XIII am Anfang: πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον.

„Wir haben gezeigt," sagt er, „daß die Verknüpfung der Thatsachen, die Synthesis, die Komposition der Handlung in der ästhetisch vollendetsten Tragödie nicht einfach, sondern verwickelt sein muß, so wie daß die Tragödie Darstellung furchtbarer und mitleiderregender Vorfälle ist, denn" — zum dritten Male schärft der Philosoph dies ein — „denn dies ist das Eigentümliche dieser Kunstgattung. Aus diesen beiden Bestimmungen ergibt sich zunächst, daß in der Tragödie weder absolut tugendhafte Männer[25], aus Glück in Unglück geratend, vorgestellt werden dürfen, — denn das ist weder Furcht noch Mitleid zu erwecken geeignet, sondern bloß gräßlich — noch Nichtswürdige aus Unglück in Glück, denn das ist das alleruntragischste. Ein solcher Fall hat nämlich gar nichts von dem, was ein tragischer Fall haben soll, denn er erregt weder unsere allgemeinmenschliche Teilnahme, noch unser Mitleid, noch unsere Furcht. Drittens darf auch nicht der absolut Schlechte aus Glück in Unglück geraten; denn eine solche Komposition kann zwar wohl möglicherweise unsere allgemeinmenschliche Teilnahme in Anspruch nehmen, aber weder Mitleid noch Furcht in uns erwecken. Denn unser Mitleid gilt dem, der sein Unglück nicht voll verdient, während unsere Furcht einen Gegenstand verlangt, der unseresgleichen ist; darum ist ein solcher Ausgang in der Tragödie weder unser Mitleid noch unsere Furcht zu erwecken geeignet. Es bleibt also nur noch als tragischer Held ein solcher übrig, der zwischen jenen beiden (d. i. zwischen dem durchaus Tugendhaften und dem durchaus Schlechten, zwischen

25. Dies geht gegen Platon. S. unten.

Engel und Teufel, wie wir sagen würden,) in der Mitte steht. Ein solcher aber ist derjenige, der, während er einerseits weder durch Tugend und Gerechtigkeit über der Menschheit steht, doch andererseits auch wieder nicht durch Schlechtigkeit und Verruchtheit aus Glück in Unglück gerät, sondern durch irgend einen Fehltritt; und zwar einer von denen, die in großem Ansehen und Glücke sich befinden, wie Ödipus und Thyestes und andere hervorragende Männer solcher vornehmen Geschlechter." Über den „Fehltritt" (ἁμαρτία, d. i. die tragische Schuld), der das Schicksal des Helden herbeiführe, bemerkt Aristoteles dann weiterhin, daß derselbe jedenfalls nicht unbedeutend sein dürfe, daß er vielmehr wesentlich ins Gewicht fallen[26], daß aber der tragische Held selbst doch in der Stufenleiter zwischen ausgezeichneter Vortrefflichkeit und überwiegender Schlechtigkeit „eher höher als niedriger stehen müsse".

„Diese Art der Tragödie also," fährt Aristoteles fort, „deren Komposition ich soeben beschrieben habe, ist, mit dem Maßstabe des Begriffs der Kunst gemessen, die schönste." Er meint diejenige, in welcher der Held, ein Mensch, wie er ihn so eben geschildert hat, ein Wesen, in welchem wir unseresgleichen erkennen, durch irgend einen bedeutungsvollen Fehl aus Glück in Unglück gerät. Dagegen verwirft er jene zweite Art der tragischen Komposition, welcher andere Ästhetiker, wie er hinzusetzt, den ersten Rang anwiesen, diejenige nämlich, deren Gang so abschließt, daß die Guten aus Unglück in

26. Poetik XIII, 4 Ritter: δι' ἁμαρτίαν μεγάλην.

Glück, die Bösen dagegen aus Glück in Unglück geraten. „Diese Kompositionsweise," sagt er — und man sieht deutlich, daß er hier diejenigen anzapft, Dichter wie Philosophen, welche die Tragödie zur nackten Moralpredigt, das Theater zum moralischen Korrektionshause machten — „gilt als die erste wegen der Schwächlichkeit des Publikums, welcher sich die Poeten akkommodieren. Aber diese Befriedigung (ἡδονή), welche wir empfinden, wenn die Guten schließlich für ihre Leiden belohnt und die Schlechten für ihre Übelthaten bestraft werden, ist nicht diejenige, welche die Tragödie gewähren soll, sondern ist vielmehr der Komödie eigen." Damit sind wir zugleich mit einem Schlage dem trüben Dunstkreise jener gemeinen moralischen Lehrtendenz der tragischen Poesie enthoben, nach deren Theorie uns die Tragödie durch die Leidenschaften und Fehler ihrer Helden bessern soll, indem sie uns dieselben als warnende Beispiele vorhält. An die Jämmerlichkeit einer solchen Wirkung durch die erhabene Kunst der Tragödie hat der tiefsinnigste der alten Denker mit seiner Lehre von der Katharsis der Empfindungen des Mitleids und der Furcht nicht gedacht. Er selbst sagt uns das, so wie er es uns sagt, daß diese Ansicht viele seiner Zeitgenossen beherrschte, wie wir dieselbe denn auch getrost als den Kern der Platonischen Lehre von der Wirkung der Tragödie annehmen dürfen. Es ist dieselbe Lehre von der poetischen Moralgerechtigkeit, in welcher:

„Der Poet ist der Wirt und der letzte Actus die Zeche;
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch."

Welches ist nun aber die der Tragödie eigentümliche affirmative Lustempfindung, die vorzugsweise durch sie nach

Aristoteles gewährte Befriedigung (ἡ ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή), die allein von dieser und keiner andern Dichtung bewirkt wird? Die Antwort auf diese Frage — eine Antwort, welche entscheidend sein muß für das Verständnis der Aristotelischen Ansicht von der Wirkung der Tragödie — gibt Aristoteles im vierzehnten Kapitel der Poetik, wo er sich gegen diejenigen Dichter erklärt, welche Mitleid und Furcht in ihren Tragödien vorzugsweise durch äußere sinnliche Mittel, durch Effekte, welche auf das Auge berechnet sind, hervorzubringen suchen, während der echte Dichter diese Wirkung durch die rein geistige Verknüpfung der Thatsachen zu erzeugen verstehe. „Solch ein wahrer Dichter", sagte er, „ist Sophokles. Wer seinen Ödipus auch nur bloß liest oder vortragen hört, wird sich von Schauer und Mitleid über die Vorgänge ergriffen fühlen, auch ohne daß er etwas vorgehen sieht. Poeten dagegen, die in ihren für das Auge berechneten Bühneneffekten es nicht auf das Furchtbare, sondern auf das Monströse absehen, haben gar nichts mit der Tragödie zu schaffen. Denn" — und hier oder nirgends ist der Kern der Antwort, welche wir suchen, — „man darf nicht alle und jede Lust von der Tragödie verlangen, sondern nur die ihr eigentümliche, nämlich diejenige, welche aus Mitleid und Furcht durch das Mittel der dichterischen Darstellung entspringt. Diese Lust soll der Dichter uns schaffen, und eben deshalb muß er dies (die Fähigkeit, Mitleid und Furcht in der Brust des Hörers zu erregen,) in die dargestellten Thatsachen hineindichten."[27]

---

27. Poetik XIV, 2—4 Ritter.

Also: ein Gefühl der Befriedigung (ein Lustgefühl, ἡδονή) als Resultat entspringend aus den Empfindungen und Eindrücken (παθήματα) von Mitleid und Furcht, welche der Dichter durch seine Darstellung der Thaten und Leiden des tragischen Helden in uns hervorruft — das ist nach Aristo'teles* das „Werk", die Aufgabe und Leistung der Tragödie. Dieses Lustgefühl der Befriedigung uns zu verschaffen (παρασκευάζειν) ist die Pflicht, die Aufgabe des tragischen Dichters, und die Lösung dieser Aufgabe bewirkt zugleich die Katha'rsis, die Läuterung und Reinigung der in uns vom Dichter hervorgerufenen schmerzvollen Empfindungen (des Mitleids und der Furcht), diese Läuterung, welche nach Aristoteles' Definition die Tragödie als Endergebnis und Abschluß in dem Zuhörer zu stande bringt.

Noch immer aber fehlt uns ein Letztes zum vollen Verständnisse der Aristotelischen Katharsis. Es fehlt uns die Antwort auf die Frage: Wie bringt es der Dichter zu Wege, daß er durch seine Darstellung, welche in uns die leidvollen Empfindungen von Mitleid und Furcht wach ruft, indem sie uns mit den leidenden Helden leiden, für sein furchtbares Schicksal fürchten macht, — wie bringt es, fragen wir, der Dichter zu Wege, daß er durch eben diese Darstellung, statt Betrübnis und Schmerzempfindung (λύπη), vielmehr das Gegenteil, Lustgefühl und Befriedigung, in uns überwiegen macht?

Indessen auch auf diese Frage ist uns der große Denker die Antwort nicht schuldig geblieben. Wir finden sie in der Poetik, von der uns, wie schon Lessing bemerkt hat, „wenigstens

* Der Laut, hinter dem das Zeichen ' steht, hat den Ton: Deu'tschland ü'ber a'lles.

(463313 pt2)

hinsichtlich der Tragödie das Schicksal so ziemlich alles hat gönnen wollen", — für den aufmerksamen Leser deutlich gegeben.

Erinnern wir uns zunächst an dasjenige, was Aristoteles im vierten Kapitel der Poetik[28] über den ästhetischen Unterschied in der Wirkung von Schein und Wirklichkeit, von Realität und bewußter Nachahmung derselben durch die Kunst, gesagt hat. Das Werk der Kunst, sagt er, ist darum für den Betrachter vorwiegend erfreulich, weil es eben nur den der Realität täuschend nahekommenden Schein dieser Realität vor uns hinstellt. „Dieselben Gegenstände, welche wir in ihrer natürlichen Realität mit Unlust (λυπηρῶς) anschauen, z. B. häßliche Tiere und selbst Leichname, sehen wir gerade in ihren gelungensten Abbildungen mit Vergnügen." Aristoteles spricht dort zwar zunächst nur von der bildenden Kunst; aber da alle Kunst, auch die Poesie, nach seiner Theorie als Nachbildung (als μίμησις) anzusehen ist, so gilt dies Gesetz von der ideellen Natur des Kunstwerks auch für die Poesie und für die Tragödie. Die schmerzlichen Eindrücke (λύπη), welche wir beim Anschauen und Hören der Tragödie empfinden, verlieren durch das nie ganz in uns erlöschende Bewußtsein, daß wir uns nicht der realen Wirklichkeit, sondern nur ihrem künstlerisch hervorgebrachten Scheine gegenüber befinden, schon den größten Teil ihrer stofflichen Furchtbarkeit und Gewalt, und wir können uns z. B. an dem Helden, der den Todesstreich empfängt, oder bei einem Ödipus in dem Momente der furchtbaren Ent-

28. Poetik IV. 2—6.

hüllung des Abgrundes, in den er gestürzt ist, wir können uns an Sprache und Spiel einer Mede'a, die ihre Kinder gemordet hat, auf der Bühne oder bei der Lesung sogar bewundernd erfreuen, — erfreuen, eben weil die Darstellung des Dichters und die Aktion des Schauspielers so ganz Wahrheit und Wirklichkeit eben nur scheint, während Schauder und Abscheu uns vernichtend ergreifen würden, ständen wir solchen Scenen und Menschen in der realen Wirklichkeit gegenüber.

So wird also schon von vorn herein alles rein Stoffliche von der Wirkung des Kunstwerks auf unsere Empfindungen eben durch die Kunst selbst entfernt, und ganz abgesehen von allen anderen Gründen befinden wir uns dem Kunstwerke gegenüber in einer Welt des schönen Scheins, die das Pathologische der Realität und ihrer Wirkung auf unser Gemüt nicht aufkommen läßt. Schon dadurch wird das Lustgefühl (ἡδονή), das wir beim Anblicke des Kunstwerks als solches empfinden, vorwiegen über das Gefühl der Unlust, das uns etwa der Gegenstand, der Inhalt desselben, einflößen könnte.

Doch zurück zur Tragödie. Hier erinnern wir uns an das berühmte Wort, welches Aristoteles von der Poesie überhaupt und ihrem Verhältnisse zur geschichtlichen Wirklichkeit ausgesprochen hat: daß sie philosophischer und gehaltvoller sei als die Geschichte[29], weil sie es mit dem Allgemeinen, Notwendigen, Ewigen zu thun habe, während die Geschichte an das Besondere, Zufällige, Zeitliche gebunden

29. Poetik IX, 3 Ritter: καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν.

sei. Dieser tiefsinnige Ausspruch des alten Denkers, welchen der französische Übersetzer und Erklärer der Aristotelischen Poetik, Barthélemy de Saint-Hilaire, so wenig verstanden hat, daß er ihn zur Ehrenrettung der Geschichte eigens widerlegen zu müssen glaubte[30], — gilt nun nach Aristoteles im höchsten Maße von der höchsten Form der Poesie, von der Tragödie. Denn ihr wichtigstes Gesetz ist nach seiner Ansicht die innere Notwendigkeit oder doch die innere Wahrscheinlichkeit des in ihr Dargestellten, der Charaktere sowohl wie des Ganges der tragischen Handlung. „In den Charakteren", sagt er, „muß ebenso wie auch in der Verknüpfung der Thatsachen (d. h. in der Komposition der Handlung) der Dichter immer entweder auf das Notwendige oder auf das Wahrscheinliche ausgehen; daß also ein gewisser Mensch gewisse Dinge sagt oder thut, muß entweder notwendig oder wahrscheinlich sein, gleichwie notwendig oder wahrscheinlich gerade diese Handlung auf diese folgen muß. Daraus leuchtet ein, daß auch die Lösung der tragischen Fabel aus dieser Fabel selbst hervorgehen muß und nicht äußerlich herangebracht werden darf."[31]

Damit tritt als Hauptfrage die Frage nach der tragischen Schuld in den Vordergrund. Diese Frage verlangt eine um so schärfere Beachtung, da aus ihrer richtigen Beantwortung sich das innerste Wesen der tragischen Katharsis, der Wirkung der Tragödie im Aristotelischen Sinne uns erschließen muß.

---

30. Poétique d'Aristote, Paris 1858, Vorwort S. XLIV bis XLIX.

31. Poetik XV, 6—7; IX, 1—6.

Wir sahen, daß Aristoteles sich zunächst gegen die Wahl abstrakt idealer Charaktere als tragischer Helden erklärte und zwar aus demselben Grunde erklärte, aus dem Lessing die durchaus schuldlosen, absolut tugendhaften Helden des spezifisch christlichen Trauerspiels verwarf. Dies ist direkt gegen Platon gerichtet, der eigentlich von seinem Standpunkte aus der Tragödie „nur als einer Darstellung großer, erhaben leidenschaftsloser, vom Unglück, das ja für sie niemals ein wahres Unglück ist, nicht zu erschütternder Charaktere Gerechtigkeit widerfahren lassen konnte“ [32] und der sich also durchaus auf dem von Lessing bekämpften Standpunkte des christlichen Trauerspiels mit seinen makellosen Helden befand, welche, über die Menschlichkeit erhaben, den Menschen würdige Vorbilder des Handelns und Leidens sein sollten.

Aristoteles dagegen stellt sich mit seiner Theorie der Tragödie auf den rein menschlichen Standpunkt. Nach ihm soll freilich die Tragödie ein Abbild der Menschheit in ihrer erhabenen und edleren Gestaltung geben, aber doch immer ein lebenswahres, menschliches Abbild, das uns in den handelnden und leidenden, irrenden und büßenden Helden stets Menschen vorführt, Menschen, denen wir uns verwandt und ähnlich fühlen, mit denen wir Mitgefühl, für die wir Furcht empfinden können, weil wir selbst uns bewußt sind, daß ihre Fehler auch von uns begangen werden, ihre Leiden auch uns treffen können. Darum stellt es Aristoteles als eine Hauptforderung hin: daß in der Tra-

32. Vergl. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten T. I, S. 103.

gödie eine Schuld, ein „Fehl", und zwar ein bedeutender, Ursache sei von dem Unglücksausgange des tragischen Helden, den wir als einen notwendigen begreifen sollen. Und wenn er daneben doch auch wieder ideale Haltung und Erhabenheit der Charaktere und Gestalten der Tragödie über das gemeine und alltägliche Maß sittlicher Größe[33] fordert, so thut er dies in der richtigen Ansicht, daß sittliche Erhabenheit im Unglück mehr als alles Andere unser Mitgefühl (ἔλεος) steigert, während sie zugleich durch ihre Kraft erhebend auf unser Gemüt wirkt.[34] Und hier hat Aristoteles sogar den Begriff der Erhabenheit der Kraft in dem Bösen nicht unbemerkt gelassen, wenn er an den Begriff der Notwendigkeit einerseits und der Schuld andererseits den Begriff der tragischen Gerechtigkeit mit den inhaltschweren Worten knüpft: „Wenn der tapfere und heldenhafte aber ungerechte Mann trotz seiner Heldenhaftigkeit und Tapferkeit besiegt, wenn der Kluge aber Schlechte trotz seiner Klugheit doch zuletzt betrogen wird, das ist tragisch und erregt unsere menschliche Teilnahme." Damit können Shakespeare's Macbeth und Richard der Dritte sehr wohl bestehen; und Lessing wird diese Stelle nicht unbeachtet gelassen haben, als er den kühnen Ausspruch that, er finde Shakespeare durchaus mit Aristoteles in Übereinstimmung.

So wären wir denn der endlichen Feststellung der Wirkung, welche die wahre Tragödie letztlich als Resultat in dem Zuhörer hervorbringen soll, bis zu dem Punkte nahe

33. ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος: Poetik XIII, 4; XV, 1.

34. Aristoteles, Rhetorik, II, 8 am Ende; Nikoma'chische Ethik I, 10.

gerückt, wo wir nur die einzelnen Fäden unserer Darstellung verbindend zusammenzufassen haben, um den Weg aus einer Untersuchung zu finden, die seit Jahrhunderten unter den Händen zahlloser Erklärer zu einem wahren Labyrinthe geworden schien.

Zunächst steht fest, daß die Wirkung der Tragödie, von welcher Aristoteles spricht, eine sittliche und sittlich bildende sein muß.

Es steht ferner ebenso fest, daß Aristoteles im diametralen Gegensatze zu Platon, der die Erregung von Mitleid (und Furcht) in der Tragödie derselben zum Vorwurfe macht, weil eine solche Erregung verweichlichend und demoralisierend auf den Zuhörer wirke, seine versittlichende Wirkung der Tragödie gerade umgekehrt auf die Erregung dieser Empfindungen, auf die Eindrücke des Mitleids und der Furcht baut, welche wir durch die Tragödie empfangen.

Es steht endlich drittens fest, daß nach Aristoteles die Begriffe der Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit in den tragischen Charakteren wie in der Handlung der Tragödie, verbunden mit den Begriffen der Verschuldung und der aus ihr für den Helden hervorgehenden tragischen Folgen, die Seele der Tragödie bilden, welche diesen Namen verdient; daß diese Elemente, welche zuletzt in den Begriff der Gerechtigkeit ausmünden, die Teilnahme des Zuschauers und Zuhörers wesentlich bedingen und daß aus ihnen die Befriedigung (ἡδονή) hervorgeht, welche die Tragödie gewähren soll.

Sind diese Sätze auf richtigem Verständnis der Ansichten des Aristoteles über die Tragödie begründet, so ergibt sich das aus ihnen folgende Resultat für die von ihm als Wirkung der Tragödie ausgesprochene „Katharsis", für die Reinigung

der Eindrücke des Mitleids und der Furcht, welche der Zuhörer durch die Tragödie empfangen hat, gleichsam von selbst. Es ist die Einsicht in die notwendige Verkettung von Ursache und Wirkung im Laufe der tragischen Handlung, die Erkenntnis der Schuld im Leiden und Unglück des tragischen Helden, — dem wir doch unsere volle Teilnahme bewahren, weil wir uns ihm menschlich verwandt (ὁμοῖοι) fühlen — und die aus beiden zusammen in uns hervorgerufene tröstliche Überzeugung von der ewigen Vernünftigkeit und Gerechtigkeit — welche wir zwar nicht immer in der wirklichen Welt, wohl aber stets in der von dem echten tragischen Dichter dargestellten Welt erkennen, — dies ist es, wodurch die Tragödie, trotzdem daß ihr Inhalt furchtbar und jammervoll ist, daß er in der Seele des Zuhörers die Affekte des thränenvollen Mitleids und der schauernden Furcht aufregt, dennoch in demselben schließlich eine eigentümliche Lustempfindung, ein Gefühl der Befriedigung (ἡδονή) hervorbringt. Dies und nichts anderes ist die Reinigung und Läuterung, die Katharsis, welche nach Aristoteles die schmerzvollen Eindrücke, die wir durch die Tragödie, die sich an unser Mitleid und unsere Furcht wendet, empfangen, — durch die Kunst des Dichters empfangen. Sie steht im innigsten Zusammenhange mit dem schon erwähnten berühmten Satze des Philosophen: daß die Poesie philosophischer und gehaltvoller sei, als die geschichtliche Wirklichkeit, d. h. als das wirkliche Leben selbst. Denn nur die Poesie gewährt in ihrer höchsten Form, in der Tragödie, was die Wirklichkeit selten oder nie zu leisten vermag: die Erkenntnis und unmittelbare Anschauung der absoluten Vernünftigkeit

durch die innere Notwendigkeit der tragischen Entwickelung und des tragischen Abschlusses. Von dieser Art des tragischen Abschlusses sagt Hegel, im vollkommensten Einverständnis mit Aristoteles: „Nur wenn man diese Einsicht festhält, läßt sich die alte Tragödie (sagen wir: die Tragödie, wie sie Aristoteles auffaßte) begreifen. Denn nur dann ist nicht das Unglück und Leiden (die ἐλεεινὰ καὶ φοβερά), sondern die Befreiung des Geistes (die Katharsis) das letzte, insofern am Ende die Notwendigkeit dessen, was den Individuen geschieht, als absolute Vernünftigkeit erscheinen kann und das Gemüt wahrhaft sittlich beruhigt ist: erschüttert durch das Los der Helden (δι' ἐλέου καὶ φόβου), versöhnt in der Sache."

So ist die Tragödie nach Aristoteles' Auffassung das erhebende und veredelnde Spiegelbild des menschlichen Lebens und der dasselbe bedingenden Mächte. Das Mitleid mit dem der Menschheit und zumal ihren bedeutendsten Vertretern auferlegten Leiden und das schauernde Gefühl der Furcht, daß dies Schicksal, welches wir die Helden in der Tragödie treffen sehen, auch uns treffen könne, wird gereinigt und geläutert durch den Dichter, der uns durch seine Darstellung zu der Einsicht in den Zusammenhang der Dinge erhebt. Indem er uns einerseits das Leiden und Unglück seiner Helden als ein von ihnen selbst durch einen bedeutenden Fehltritt (δι' ἁμαρτίαν μεγάλην) herbeigeführtes notwendiges aufzeigt, also neben der Notwendigkeit der Folge von Ursache und Wirkung zugleich die Idee des menschlichen Handelns aufrecht erhält, zeigt er uns andererseits durch seine Dichtung, wie tüchtige Menschen ihr schweres Geschick würdig hinzunehmen und zu

ertragen wissen, zeigt er uns ferner, was der Klage wert und was ihrer im Leben unwert ist. So gewöhnt sich der Zuhörer — und dies ist eine weitere erziehende und läuternde Kraft der Tragödie nach dem Sinne des alten Philosophen, in dessen Erziehungssysteme die „richtige Gewöhnung" eine so große Rolle spielt — durch das Anschauen fremden großen Leides und Unglücks, an dem er mitempfindend in Mitleid und Furcht teilnimmt, das eigene, wenn es ihn treffen sollte, richtig zu würdigen, nicht über Kleines in schwächlichen Jammer auszubrechen und gegenüber dem wirklich Schweren, durch die Einsicht in den Zusammenhang desselben mit seinem eigenen Thun, Erleichterung zu suchen und, wo diese Verkettung von Ursache und Wirkung für ihn nicht zu entdecken ist, dem allgemeinen Menschenschicksal sich zu unterwerfen, das dem Menschen die Leidensfähigkeit als Bedingung des Daseins stellte und das den am höchsten Stehenden, den Mächtigen und Großen, den Glücklichen und Tüchtigsten, wie die tragische Dichtung lehrt, gerade am schwersten trifft. In der letztern Weise finden wir die tröstliche Wirkung der Tragödie in Ernst und Scherz sehr oft bei den Alten ausgesprochen. Und wenn ein Zeitgenosse des Aristoteles, der geistreiche Komödiendichter Ti'mokles, von der Tragödie rühmt, daß sie allerdings dem Menschen für seine sittliche Bildung und Erhebung „nützlich", und zwar „auf angenehme Weise (μεθ' ἡδονῆς) nützlich bildend sei" — was bekanntlich Platon leugnete — wenn er ihr nachrühmt, daß sie zu den „Beschwichtigungen der Sorgen" gehöre, welche das

Im Leiden überreiche Wesen, Mensch genannt,
Des Leben so viel Schmerzen mit sich bringt,

sich erfunden habe, — wenn Timokles, sage ich, es ohne Bedenken als Wirkung der Tragödie aussprach, daß

Des Hörers Geist, vergessend seines eignen Selbst,
Versenkend sich in fremdes Leid und Mißgeschick,
Belehrt und mit Genuß belehrt von dannen geht! —

— ὁ γὰρ νοῦς τῶν ἰδίων λήθην λαβών,
Πρὸς ἀλλοτρίῳ τε ψυχαγωγηθεὶς πάθει,
Μεθ' ἡδονῆς ἀπῆλθε παιδευθεὶς ἅμα —,

so sprach er damit zugleich die allgemeine Ansicht und Überzeugung seiner Zeit und seines Volkes aus, welcher Platon mit seinem abstrakt einseitigen moralischen Radikalismus sich entgegenstellte.

Aber die philosophische Begründung und Zurückführung dieser Wirkung auf das Wesen und den Begriff der Tragödie selbst ist das unsterbliche Verdienst des großen hellenischen Denkers, dem über die Kluft von dritthalbtausend Jahren das Verständnis des größten deutschen Denkers die Hand reicht. Aristoteles' Lehre von der Katharsis der durch die Tragödie hervorgebrachten Eindrücke des Mitleids und der Furcht ist nichts anderes als der Nachweis: daß auch hier nach jenem tiefsinnigen Spruche das Verwundende auch zugleich das Heilende sei, der Nachweis, daß die Tragödie, indem sie jene großen Grundgefühle alles Tragischen, die das Herz bedrückenden Affekte des Mitleids und der Furcht in uns aufregt, zugleich durch die Weise, wie sie es thut, durch ihre ganze Komposition der Handlung und der Charaktere — diese Affekte auf das richtige sittliche Maß zurückführt.

Viertes Kapitel.

Aristoteles und Euripides.[1]

(Poetik, Kap. XIII, § 6.)

Die bekannte Äußerung des Aristoteles über den von seiner Zeit eben so leidenschaftlich bewunderten als angefeindeten Dichter, welche unseren Romantikern so viele Not gemacht, ist nur dann richtig zu verstehen, wenn man sie im Zusammenhange mit demjenigen Teile der Aristotelischen Untersuchung über das Wesen des Tragischen betrachtet, in welchem sie als beiläufige Bemerkung vorkommt.

Aristoteles hat es ausgesprochen, welche Art der Tragödie er nach dem Maßstabe der Kunst gemessen als die vollendetste (καλλίστη) ansehe. Es ist dies, um es kurz zu sagen, die Tragödie mit einfachem und zwar mit unglücklichem Ausgange, die Tragödie, in welcher der Held, ein Mensch wie wir, durch irgend einen bedeutenden Fehl aus Glück in Unglück gerät. Dies ist nach Aristoteles der richtige Ausgang, die wahrhaft kunstgemäße Wandlung (μεταβολή) der Tragödie. Nun fanden sich im Altertume Kunstrichter, welche dem Euri'pides gerade dies zum Vorwurfe machten, nämlich daß er seinen Tragödien fast durchweg einen solchen „unglücklichen Ausgang" gebe. Gegen diesen Vorwurf, aber auch nur gegen diesen, nimmt Aristoteles den Dichter in Schutz. „Jene Kunstrichter", sagt er, „begehen einen Fehler; denn Euripides ist hier gerade im Rechte. Dafür liefert

1. Vgl. Aristoteles und die Wirkung der Tragödie, S. 64 ff.

auch die Erfahrung einen sehr bedeutungsvollen Beleg. Denn wo nur Euripide'ische Stücke bei den Festwettkämpfen auf den Bühnen zur Darstellung kommen, da erklärt das Publikum dieselben allemal — vorausgesetzt daß sie gut dargestellt werden, — für die am meisten tragischen, und Euripides gilt ihm — trotz aller sonstigen vielfachen Mängel in dem inneren Baue seiner Tragödien — doch immer jedenfalls für den tragischsten Dichter." Schon dies „jedenfalls" (γε), welches den Superlativ des Vorzugs auf eine einzige Eigenschaft, auf das spezifisch Tragische (τραγικώτατός γε) im Sinne des Aristoteles, d. h. im Sinne des ergreifenden unglücklichen Ausganges seiner Dichtungen beschränkt, hätte diejenigen stutzig machen sollen, welche, wie Voltaire und seine Nachbeter, diese Stelle so verstanden, als erkläre Aristoteles den Euripides schlechthin für den größten tragischen Dichter; — ganz abgesehen davon, daß Aristoteles selbst hier gar kein Urteil fällt, sondern nur das Urteil des Publikums seiner Zeit anführt, welches aber auch nur in einem bestimmten und beschränkten Punkte dem Euripides den Vorrang einräumte.

Dies Urteil des Publikums, das Aristoteles mit den nötigen Modifikationen zu dem seinigen macht, müssen wir noch heute richtig finden. Kein Dichter regt durch die Konflikte und Schicksale seiner Helden so im Innersten und mit einer so leidenschaftlichen Gewalt die Seele des Hörers und Zuschauers auf wie Euripides, von dem Bernays mit Recht sagt: „Man denke über ihn wie man wolle, sittlichen und künstlerischen Frieden wird man in ihm selbst so wenig wie in seinen Tragödien finden können; vielmehr eine Wollust

des Zerreißens und der Zerrissenheit, eine ekstatische Verzweiflung, ein aus allen Tiefen des Verstandes und des Herzens aufstöhnendes Mitleid mit der zusammenbrechenden alten Welt, eine im Schaudern schwelgende Furcht vor dem Eintritte einer neuen Zeit." Ist es doch gerade dies überwiegende Hervorheben des jammervollen Menschenschicksals gewesen, was Aristo'phanes und andere als ein Übermaß an der Dichtung des Euripides so bitter rügten, während gerade die leidenschaftliche Bitterkeit dieser Rügen und Angriffe ein Beweis mehr ist für die hinreißende Wirkung, welche eben dieser Eigenschaft wegen Euripides' Tragödien auf das Publikum übten, eine Wirkung, die wir von Aristoteles mit klaren Worten bezeugt sehen.

Aber während Aristoteles durch seine Bemerkung den Dichter der leidenvollen Leidenschaft gegen einen ungerechten Tadel in Schutz nahm, wenn er in einer ganz genau umschriebenen Beziehung ihn mit dem Publikum seiner Zeit als den „tragischsten" (d. h. den leidenvollsten) gelten ließ, so war er doch himmelweit davon entfernt, in ihm, wie Bernays meint, den tragischsten und kathartischsten Dichter zugleich zu sehen, und ihn damit ohne weiteres hoch über So'phokles und Ä'schylos als den vollendetsten Dichter der Tragödie zu proklamieren. Im Gegenteil! Aristoteles sagt es mit den klarsten Worten, daß er „in allem andern" keineswegs ein richtiges Verfahren bewähre (εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ). Und welches muß nach Aristoteles das wesentlichste von diesem „allem andern" sein in der Ökonomie der Tragödie? Doch wohl dasjenige, wodurch die letztliche befreiende und läuternde Wirkung auf den Zuschauer von der

Tragödie hervorgebracht wird, die Art und Weise der Komposition der Handlung, die innere Notwendigkeit ihres Verlaufs und die demselben Gesetze entsprechende Beschaffenheit und Haltung der Charaktere.

Denn das Tragische eines Dichters, das Tragische in dem weiteren Umfange, in welchem es das kathartische Element einschließt, besteht eben nach Aristoteles und nach der Natur der Sache selbst in zwei Dingen. Erstens in der Kraft, mit welcher der tragische Dichter die beiden großen Hebel des Tragischen, Mitleid und Furcht, in Bewegung zu setzen versteht; und zweitens in der erhebenden, befreienden und versöhnenden Wirkung, die er gerade durch die Art und Weise, wie er jene Hebel in Bewegung setzt, durch die ganze Ökonomie seiner Dichtung (man sieht, Aristoteles hat nicht umsonst von Euripides gesagt, daß er τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ) in dem Zuschauer und Zuhörer hervorbringt.

Also: Aristoteles sagt nichts anderes von Euripides als dies: Das Publikum hat das richtige getroffen, wenn es in bezug auf die spezifisch tragische Kraft, auf das Ergreifende der leidenvollen Leidenschaft und ihres unglücklichen Ausganges den Euripides den „tragischsten der Dichter" nennt. Dagegen würde der große Denker von Stagi'ra den allerstärksten Protest einlegen, wenn er vernehmen könnte, daß man ihn so verstanden habe, als sei nach seinem Urteil Euripides zugleich der „kathartischste", d. h. der am meisten die Seele des Hörers erhebende, sie von den Eindrücken des Mitleids und der Furcht reinigende und befreiende Dichter des hellenischen Altertums.

Aristoteles' Poetik.

Erstes Kapitel.

1. Über das Wesen der Dichtkunst sowohl im allgemeinen als über ihre verschiedenen Formen und deren Bedeutung im besonderen und einzelnen, über die Frage: wie man die dichterischen Stoffe behandeln muß, wenn die Dichtkunst ihrer Aufgabe entsprechen soll, ferner über die Zahl und Beschaffenheit der Bestandteile jeder einzelnen Dichtungsform und ebenso endlich über alles Andere, was diesem wissenschaftlichen Kursus angehört, wollen wir jetzt sprechen, und zwar so, daß wir dem natürlichen Entwickelungsgange gemäß den Anfang mit den Grundbegriffen machen.

2. Also: die epische Dichtung und die tragische Poesie, ferner die Komödie und die Dithyra'mbik*[1] und dazu dem größten Teile nach die Aule'tik und Kithari'stik[2] treffen sämtlich

1. D. h. die Lyrik.

2. D. h. die Instrumentalmusik. (Die nähere Erklärung gibt Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, II, S. 356 bis 358.) Diese hatte schon in Pla'to's Zeit den Charakter des Nachahmenden angenommen und beeiferte sich, nicht nur Gemütsstimmungen, sondern alle möglichen Erscheinungen nebst deren Lauten, Bewegungen und Handlungen nachzuahmen, eine Tendenz, gegen welche Plato sich

* Der Laut, hinter dem das Zeichen ' steht, hat den Ton: Deu'tschland ü'ber a'lles.

darin zusammen, daß sie im ganzen genommen nachahmende Darstellungen[3] sind.

3. Sie unterscheiden sich aber von einander durch drei Dinge; entweder nämlich sind die Mittel, durch welche sie nachahmen, verschiedener Natur, oder die Gegenstände sind andere, oder die Art und Weise der Nachahmung ist eine andere und nicht die gleiche.

4. Wie nämlich einige teils durch Farbe, teils durch Zeichnung den großen Bereich der Gegenstände nachahmen, deren Abbilder sie liefern, andere dagegen durch ihre Stimme — seien sie nun Künstler oder Dilettanten[4] —, so vollführen auch in den oben namhaft gemachten Künsten alle insgesamt zwar ihre Nachahmung in Rhythmus, Wort und Harmonie, so jedoch, daß diese Darstellungsmittel entweder gesondert oder verbunden in Anwendung kommen. So zum Beispiel nur Harmonie und Rhy'thmus allein bringen bei ihrer Leistung in Anwendung die Auletik und die Kitharistik und was sonst noch von solchen zu derselben Art gehörenden anderen Künsten existiert, wie z. B. die Kunst des Syri'ngenspiels.[5]

---

lebhaft erklärte. S. Müller I, 94. Zu Aristo'teles' Zeit war diese neuere nachahmende Musikrichtung, wie wir sehen, die herrschende. Die alte einfache schlichte Art, die Instrumente zu behandeln, bei welcher das Spiel zwar nicht des Charakters entbehrte, aber doch eine dramatische Nachahmung von Handlungen und Vorgängen keineswegs bezweckte, war in der Minorität.

3. Über den Begriff der Nachahmung (μίμησις) siehe die Einleitung.

4. Ich habe die Worte: „andere — Stimme" umgestellt. In den Handschriften folgen sie nach „Dilettanten".

5. Also, wie wir sagen würden: „Die gesamte Instrumentalmusik." Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, II, S. 7. Das Spiel auf der Sy'rinx, der ländlichen Schalmei der Alten, ward im νόμος πολυκέφαλος bei den I'sthmischen Spielen geübt. Stra'bo IX, S. 427

5. Mit dem bloßen Rhythmus dagegen, abgesondert von der Harmonie, ahmt die Kunst der Tänzer[6] nach; denn auch diese ahmen durch den rhythmischen Ausdruck ihrer Körperbewegungen sowohl Gemütsstimmungen als Leidenschaften und Handlungen nach.

6. Die Wortdichtung (Epopöie') dagegen bedient sich dazu allein der Rede, sowohl der ungebundenen als der durch Versmaße gebundenen; mag sie diese letzteren nun unter einander gemischt oder, wie es bisher der Fall war, nur ein bestimmtes dieser Versmaße anwenden.[7]

7. Wir müssen diesen Ausdruck (Wortdichtung) schon brauchen, denn wir wären sonst nicht im stande, die Mi'men des So'phron und Xena'rchos[8] und die Sokra'tischen Reden mit einem gemeinsamen

---

6. Diese Orche'stik gehörte besonders den Do'rern an. S. Otfried Müller, Dorer, II, S. 344; Herodo't VI, 129.

7. Aristoteles betrachtet das Me'trum nicht als die notwendige äußere Form der Poesie. (S. Müller II, S. 110.) Zugleich aber benutzt er hier den Ausdruck „Wortdichtung" (Epopöie) in ungewöhnlicher Bedeutung, nämlich für die gesamte Kunst, deren Material nur das „Wort", die Rede (λόγος) ist. Bernays (Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie, S. 186) behauptet, daß im Texte vor τυγχάνουσα das Wort ἀνώνυμος ausgelassen sei. Aber Spengel (Über die Κάθαρσις (S. 49 und 50) zeigt, daß alles in Ordnung und nur ein Komma hinter χρωμένη zu setzen sei. „Aristoteles kann nicht ποιητική sagen, sondern nur einen Teil der Dichtkunst, die epische, nehmen, und dieser setzt er, weil sie erzählend ist, auch prosaische Darstellung hinzu, weil es kein Wort gibt, das beides bezeichnet und umfaßt, — er wählt also annähernd den Ausdruck Epopöie, der in gewöhnlicher Bedeutung die Prosa ausschließt."

8. Sophron der Mimendichter, ein Syrakuser, lebend um 420 vor unserer Zeitrechnung, ausgezeichnet in jeder Gattung lebensvoller, ernster und komischer Nachbildungen des Alltaglebens, welche den gemeinsamen Namen „Mi'men" führten und aus ihrer Heimat Sizilien mit

Namen zu benennen und ebensowenig mit demselben die Fälle zu begreifen, wo einer die nachahmende Darstellung in Tri'metern, in ele'gischen oder in irgend welchen anderen ähnlichen Versmaßen bewerkstelligt. Der gemeine Sprachgebrauch der Menschen freilich setzt das Versmaß mit dem Worte „dichten" zusammen und spricht hier von „Di'stichendichtern", dort von „Hexa'meterdichtern", wobei er nicht die Nachahmung als das wahre Krite'rium der Dichter, sondern nur ganz oberflächlich das spezielle Versmaß im Auge hat.

8. Denn man pflegt diese Benennungen auch auf diejenigen anzuwenden, die etwa einen Gegenstand der Heilkunde oder der Tonkunst metrisch behandeln. Und doch haben Home'r und Empe'dokles[9] nichts gemein außer das Me'trum. Daher man wohl den

---

nach Italien verpflanzt wurden. Einem Mimus des Sophron sind z. B. die „Adoniazu'sen" Theokri'ts nachgebildet. Die Treue und Originalität und die feine Kunst der Darstellung gaben diesen Dichtungen, obschon sie des Versmaßes entbehrten, vollen Anspruch auf den Wert und Namen der poetischen Schöpfungen (vergl. Pauly, Realencyklopädie, Bd. V, S. 33—35); und Plato wußte sie zu schätzen, da er sie nach Athen verpflanzte und zur Färbung seiner Dialoge benutzte. Sophrons Sohn, der hier genannte Xenarchos, war gleichfalls Mimendichter. Vgl. Bernays S. 186 fg.

9. Daß, im Gegensatze zu dieser rein theoretischen Sonderung, Aristoteles für das „Dichterischgroßartige", ja „Homerische" in Empedokles' Sprache und Ausdrucksweise wohl Sinn hatte, sehen wir aus einer von Dio'genes Lae'rtius (VIII, 57) aufbehaltenen Stelle seines verlorenen Werkes „Von den Dichtern". Vgl. Ulrici a. a. O. I, 525... „Ohne Fabel und Erfindung", sagt Pluta'rch (Über das Anhören der Poeten, Kap. 2) „gibt es keine Poesie. Die Gesänge des Empedokles und Parme'nides, das Gedicht des Nika'nder über die Tiere und die Sprüche des Theo'gnis sind Darstellungen, welche von der Poesie die erhabene Ausdrucksweise und das Silbenmaß entlehnt haben, wie man einen Wagen entlehnt, um das Zufußegehen zu vermeiden."

ersteren mit Fug und Recht Dichter nennt, den anderen aber vielmehr einen Naturforscher als einen Dichter.

9. Gleichermaßen, wenn selbst jemand alle Versmaße insgesamt in bunter Mischung für seine dichterische Darstellung anwendete — wie seiner Zeit Chäre'mon seinen „Kentauren"[10] dichtete, eine aus allen möglichen Versmaßen bunt gemischte Rhapsodie' —, würde man ihn ebenso Dichter nennen müssen. — Soviel hiervon.

10. Nun gibt es ferner einige Gattungen, welche alle die vorgenannten Mittel, ich meine Rhythmus, Melodie und Metrum in Anwendung bringen, wie die dithyra'mbische Poesie, die No'menpoesie[11] und endlich die Tragödie und Komödie, wobei nur der Unterschied statt findet, daß die einen sie alle zugleich, die anderen sie nur einzeln und nacheinander gebrauchen.

---

10. Chäremon war ein dramatischer Dichter, von dem außer einigen Fragmenten bei Athenä'us nichts erhalten ist. Wie es scheint, war er ein Zeitgenosse Plato's. Seinen „Kentauren" nennt Athenäus (XIII, 608) ein „polyme'trisches Drama". Es scheint ein episch-lyrisch-dramatisches Allerlei gewesen zu sein, „ein verzweifelter Versuch, das Epos, welches in seiner reinen Form und Bildung aus dem Leben der Zeit verschwunden war, durch rücksichtslose Verschmelzung mit den übrigen Kunstelementen wieder geltend zu machen" (Ulrici, Geschichte der hellenischen Dichtkunst, I, 520). Aristoteles charakterisiert seine Dramen an einer anderen Stelle (Rhetorik I, 12 und II, 23) als recht eigentliche Lesedramen, die zu seiner Zeit sehr beliebt gewesen zu sein scheinen. Witzige Reflexion, feine Schilderung und korrekte Diktion scheinen das Gebiet gewesen zu sein, auf dem er am stärksten war. Daß er aber jedenfalls auch dichterische Begabung besaß, geht schon aus der Art hervor, wie Aristoteles hier seiner gedenkt.

11. Über die „Nomen", d. h. religiösen Gesänge mit Zitherbegleitung und mimisch-rhythmischen Tänzen zu Ehren des Apo'llo, wie über die Dithyramben, die sich auf den Ba'cchuskult bezogen, s. Aristoteles, Probleme XIX, S. 918b, 13; S. 919b, 33; Ulrici, Geschichte der hellenischen Dichtkunst, T. II, S. 150 ff.

Dies sind meiner Ansicht nach die Verschiedenheiten der Kunstgattungen in betreff der Mittel ihrer nachahmenden Darstellung.

Zweites Kapitel.

1. Da nun aber alle Nachahmenden Handelnde nachahmen, so müssen diese letzteren notwendig entweder Gute oder Schlechte sein; — denn auf diese beiden Bestimmungen läuft ja doch in der Regel das hinaus, was wir Charakter und Gesinnung nennen, weil Schlechtigkeit und Tugend es sind, was ganz allgemein für alle Menschen den sittlichen Unterschied bildet.[1] Das heißt: die nachgeahmten Handelnden sind entweder bessere, als die Menschen unserer Zeit, oder schlechtere oder auch ebensolche[2], wie uns das die Maler zeigen.

---

1. Aristoteles wendet sich von dem ersten Einteilungsgrunde zu dem zweiten, der, wie wir uns ausdrückten, von dem Kunststile der Nachahmung entlehnt ist. Die hier angemerkten Kategorieen des sittlich guten, d. h. des edlen, und des sittlich schlechten, d. h. des gemeinen Individuums, des σπουδαῖος und des φαῦλος, sind wesentlich antik-politischer Art. Der σπουδαῖος ist der positiv tüchtige Mensch, dessen Streben und Ziel die Realisierung des wahrhaft Guten ist, er ist der Ka'non und das Maß der Wahrheit dessen, was überall gut ist. Der φαῦλος, sein Gegenteil, ist der sittlich Erbärmliche, Untüchtige, kläglich Elende, der Taugenichts. Biese, Philosophie des Aristoteles, II, 250; Vischer, Ästhetik, I, 306. Wir wählen in unserer Übersetzung die einfachen Ausdrücke „gut" und „schlecht", da eine erschöpfende Wiedergabe jener griechischen Ausdrücke durch gleichbedeutende deutsche in ähnlicher Kürze nicht möglich ist. Bernays übersetzt σπουδαῖος durch „würdig", φαῦλος durch „niedrig". St. Hilaire bemerkt richtig, daß Aristoteles hier bei der „Nachahmung" nur die Poesie, und zwar Epos und Drama, im Auge hat.

2. „Ebensolche", d. h. wie die Menschen der gegenwärtigen Wirklichkeit des nachahmenden Künstlers. Wir sehen: Aristoteles gibt hier die Unterschiede von idealer, karikierter und naturgetreuer Darstellung.

Denn Polygno'tos pflegte edlere, Pau'son niedrigere Gestalten zu bilden, während Diony'sios die gewöhnliche Wirklichkeit kopierte.[3]

---

3. Diese wenigen Worte enthalten ein Stück griechischer Kunstgeschichte. Polygno't aus Tha'sos, Sohn des Malers Agla'ophon, in Athen eingebürgert, ein Zeitgenosse des Phi'dias, gilt auch für Plato, der ihn als Maler parallel mit Phidias als Bildhauer stellt, als der Maler par excellence. Vgl. Letronne, Peinture murale etc., S. 426. Als Maler idealer Gestalten und Charaktere von sittlich edlem Ausdrucke bezeichnet ihn hier und an anderen Stellen (Kap. 7; vgl. Politik VIII, 5, 7) Aristoteles, der eben deshalb auch in der angeführten Stelle der Politik die Jugend durch das Anschauen seiner Bilder und Gestalten vorzugsweise zum Sittlichschönen gebildet haben wollte, während er den Anblick von Pausons Werken für die Jugend schädlich achtete. Denn Pauson, ein jüngerer Zeitgenosse des Polygnotos, war der Maler der Häßlichkeit, der Karikatur, ein wüster Gesell in der Art der Jan Steen und Konsorten auch im Leben und wegen seiner Armut und Geldnöten von Aristo'phanes mehrfach verspottet (Aristophanes, Acharner, V 854; 958; Plutos 629). Dionysios aus Ko'lophon dagegen, derselben Zeit angehörend, schloß sich zwar hinsichtlich der Stoffe an Polygnot an; aber ihm fehlten Schwung und Erhabenheit des Ausdrucks; und statt der idealen Gestalten Polygnots waren die seinen gewöhnliche Menschen, weshalb ihm die alte Kunstgeschichte den Beinamen „der Anthropogra'ph" (der Menschenmaler) gab. Den Rang also dieser drei Maler bestimmten, wie Lessing im Lao'koon (Werke VI, 381) sagt, „die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren geben, und Dionysios konnte nur deswegen nichts als Menschen malen und hieß nur deswegen der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen ein Religionsverbrechen gewesen wäre". — Das letztere ist nun freilich etwas zu stark; aber es war allerdings ein ästhetisches Verbrechen, wie es manche Niederländer, z. B. Rubens mit seinen heiligen Frauen, Maria u. s. f., auch begangen haben.

2. Offenbar wird nun jede der zuvorgenannten Nachahmungen diese Unterschiede gleichfalls haben und wird insofern eine unterschiedene sein, als die Gegenstände, welche sie nachahmt, in der gedachten Hinsicht unterschiedene sind.[4]

3. Denn die vorgedachten Verschiedenheiten können ebenso gut im Tanze und in der Instrumental- und Vokalmusik zum Vorschein kommen, als bei der sprachlichen und poetischen Darstellung, in welcher zum Beispiel Homer bessere, Kleophon alltägliche, Hegemon der Thasier dagegen, der erste Parodieendichter, und Nikochares, der Verfasser der Delias, schlechtere darstellt.[5]

---

4. So z. B. wird es eine andere Art der dramatischen Poesie sein, welche die idealen, und eine andere, welche die gemeinen Gegenstände behandelt. Vgl. den folgenden Paragraphen.

5. Aus dem im griechischen Texte gebrauchten Ausdrucke für „sprachliche und poetische Darstellung" geht hervor, daß Aristoteles hier vom Epos und von epischen Dichtern redet. Die Idealität der Homerischen Gestaltung ist weltbekannt. Von den anderen hier erwähnten Dichtern erscheint Kleophon als der Dichter des Realismus, was wir aber auf Glauben hinnehmen müssen, da wir von dem hier gemeinten Kleophon und von seinen Werken sonst weiter nichts wissen, und aus anderen Aristotelischen Stellen, in denen eines Kleophon, vielleicht desselben gedacht wird (Trugschlüsse der Sophisten, Kap. 15; Rhetorik III, 7), nicht mehr lernen, als was hier gesagt ist. — Hegemon war ein Zeitgenosse des Alkibiades und rangiert in jeder Beziehung neben dem Maler Pauson, mit dem er hier in Parallele gestellt erscheint. Über ihn und seine Poesie, in welcher auch epische Parodieen vorkommen, hat uns Athenäus (IX, S. 406 fg.; XV, 698 fg.) Nachrichten aufbehalten, die sein Bild vervollständigen. Vgl. Ulrici, Geschichte der hellenischen Dichtkunst, II, 322 fg. Wie Hegemon in einem Gedichte seine Landsleute die Thasier, so hatte Nikochares in seiner „Delias" die Delier verspottet und karikiert. Beide Dichter waren zugleich Dramatiker. Hegemon war der erste, der seine Parodieen selbst öffentlich rezitierte. Wie sehr er die lachlustigen Athener entzückte, erzählt

4. Auf gleiche Weise kann man auch im Gebiete der dithyrambischen und der nomischen Dichtung, wie die Perser und der Kyklops des Timotheos und Philoxenos beweisen, eine verschiedene Art der Nachahmung unternehmen.[6] In derselben Verschiedenheit liegt auch der Unterschied der Tragödie von der Komödie. Denn jene intendiert die Darstellung besserer, diese die Darstellung schlechterer Menschen, als sie jetzt gewöhnlich sind.

Athenäus a. a. O. (XV, 698c—f). Vgl. Anton Weland, De praecipuis parodiarum Homericarum scriptoribus apud Graecos, Göttingen, 1833, Kap. V.

6. Aristoteles geht von der Epik zur Lyrik über und spricht es aus, daß hier derselbe Unterschied von Idealismus und Realismus, von Erhabenheit und Niedrigkeit der Auffassung und Darstellung stattfinden könne. Die dafür kurz angedeuteten Beispiele der beiden im Texte genannten Dichter sind nicht späterer Zusatz, wie Ritter meint, sondern sicher von Aristoteles selbst. Beide Dichter hatten Poesieen desselben Titels gedichtet. Es gab einen Dithyrambus „Der Cyklope" von Philoxenos wie von seinem Zeitgenossen Timotheos, und beide hatten einen Nomos „Die Perser" gedichtet. Aus Aristoteles erfahren wir nun, daß beider Gedichte in einem verschiedenen Stile gedichtet waren, daß in den „Persern" des Timotheos der ideale Stil, in dem „Cyklopen" des Philoxenos, einem witzigen Spottgedichte, welches Anspielungen auf den älteren Tyrannen Dionysius, den Feind des Dichters, enthielt, der niedrige vorherrschte. — (Über beide hochberühmte Musiker und Lyriker vgl. man Ulrici a. a. O. Teil II, S. 598—610.) Die „Perser" waren das berühmteste Gedicht des Timotheos. Er besang den großen Befreiungskrieg der Hellenen über die Perser, und Plutarch im Leben Philopömens (Kap. 11) sowie Pausanias (VIII, 50, 3) haben uns den Anfang davon erhalten. Vgl. Aristoteles, Probleme 28, 7, S. 950 Bekker; Nikomachische Ethik III. 10, und daselbst Zell.

Drittes Kapitel.

1. Zu den bisherigen gesellt sich ferner noch ein dritter Unterschied, welcher darin liegt, wie einer in allen diesen Fällen nachahmend darstellt. Denn man kann mit denselben Mitteln und kann dieselben Vorwürfe nachahmen, einmal, indem man bald in eigener, bald in anderer Person erzählt, wie Homer thut, oder zweitens, indem der Nachahmende derselbe bleibt und seine Person nicht verändert, oder endlich so, daß die Nachahmenden als wirklich handelnde und thätige sich verhalten.[1]

2. Innerhalb dieser drei Verschiedenheiten also bewegt sich die Nachahmung, wie wir zu Anfange gesagt haben, nämlich in der Verschiedenheit der Mittel, der Gegenstände und der Art und Weise. Daher kann man sagen, daß in der einen Beziehung So'phokles als Nachahmer mit Homer innerhalb derselben Kategorie steht, — denn beide stellen bedeutende Menschen dar — in der anderen dagegen mit Aristo'phanes — denn sie stellen beide ihre Personen als handelnde, und zwar als dramatisch handelnde, hin.

---

1. Offenbar scheidet hier Aristoteles durch die Betrachtung des Wie der Nachahmung Epos, Ly'rik und Drama. In Betreff des letzteren nimmt er, wie der Ausdruck „die Nachahmenden" deutlich zeigt, Rücksicht auf die letzte Verlebendigung des Dramas durch die Aufführung und die Schauspieler. Überhaupt aber macht Aristoteles diesen seinen dritten Einteilungsgrund, das Wie der Nachahmung, hier nur für die Poesie geltend, „obwohl in anderen Stellen sich Andeutungen finden, die eine allgemeinere Geltung desselben zu bezeugen scheinen. Es steht nämlich offenbar dieser Einteilungsgrund in Verbindung mit dem in der Poetik (VIII, 5) und in den Problemen (XIX, 17) angedeuteten, wo ein Unterschied unter den nachahmenden Künsten in der Hinsicht gemacht wird, inwiefern ihre Werke Nachahmungen von Gemütsbewegungen im eigentlichen, und nur in einem uneigentlichen Sinne heißen könnten." Müller, Geschichte der Theorie der Kunst ꝛc., II, S. 5 fg.

3. Daher leiten auch einige die Benennung „Dramen" hiervon ab, weil diese Gedichte dramatisch Handelnde darstellen; darum nehmen auch die Do'rer die Tragödie sowohl als die Komödie für sich in Anspruch: und zwar die Komödie die Me'garer (teils die hierländischen, als sei sie zur Zeit ihrer demokratischen Verfassung dort entstanden, — teils die von Sizilien, denn von dort stammte der Dichter Epicha'rmos, der viel früher lebte als Chio'nides und Ma'gnes); die Tragödie dagegen einige von den Dorern im Peloponne's, indem sie die Benennungen als Beweise brauchen. Denn, sagen sie, diese, (die Dorer) nennen die außerstädtischen Ortschaften „Ko'men", während die Athener dieselben „De'men" nennen, und „Komödiant" komme nicht her von Koma'zein (Umherschwärmen), sondern davon, daß die Komöden in den Komen (Dörfern) umherzogen, weil sie in der Stadt als verächtliches Gesindel nicht geduldet wurden. Desgleichen heiße Thun (Poiei'n) bei ihnen Dra'hn, bei den Athenern dagegen Pra'ttein.[2]

---

2. Ritter bezeichnet diesen ganzen Paragraphen als ein dem Aristoteles fremdes späteres Einschiebsel, „als die Randbemerkung eines halbgelehrten Lesers, der seine Gelehrsamkeit hier am unrechten Orte hat auskramen wollen". Er hat vielleicht recht. Solcher nicht zur Sache gehöriger, den Gang der philosophischen Entwickelung unnötig unterbrechender und obenein in sprachlicher Form und Ausdrucksweise höchst nachlässiger Beiläufigkeiten macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig, und ein Blick auf die bisherige Aristotelische Darstellung genügt, um zu fühlen, daß dieses Einschiebsel gänzlich aus dem Tone derselben fällt. Die in demselben mitgeteilten Thatsachen und Bemerkungen behalten deshalb immerhin einen gewissen Wert. Wir lernen, daß die Philologen Dra'ma von dem Zeitwort (δρᾶν) drahn (= thun) ableiten, daß gewisse Litteraturhistoriker auf diese Ableitung den Anspruch der Dorer auf die Ehre der „Erfindung" der dramatischen Poesie begründeten, ein Anspruch, der, wie Otfried Müller (Dorer, S. 367 fg.) zeigt, nicht ganz der Begründung entbehrte, daß man die Komödie hier als „Schwarmgesang", dort als „Dorfgesang" erklärte u. s. f. Der wahre Aristoteles wußte sehr gut, daß Epicharmos nicht aus Sizilien, sondern aus der Insel Kos gebürtig

4. So viel also von den Verschiedenheiten der Nachahmung, wie viele und welche es giebt.

Viertes Kapitel.

1. Meiner Ansicht nach haben im allgemeinen zwei Ursachen die Poesie erzeugt, und zwar Ursachen, welche in der Natur des Menschen begründet sind.[1]

2. Denn einmal ist das Nachahmen den Menschen von Kindheit an natürlich[2] eigen, und sie unterscheiden sich von

---

war (geb. 537 v. Chr.), obschon er früh mit seinem Vater nach dem sizilischen Me'gara auswanderte; und ebenso wenig würde der wahre Aristoteles sich erlaubt haben, den hochberühmten Dichter mit den Worten „Epicharmos, der Dichter" anzuführen, was ziemlich eben so klingt, als wenn ein Gelehrter vom Fach heutzutage in einer litteraturgeschichtlichen Anmerkung bei Erwähnung Schillers diesen Zusatz machen wollte. — Chionides und Magnes gehörten zu den ältesten attischen Komödiendichtern, und von dem ersteren bezeugt eine sichere Nachricht bei Sui'das, daß er sogar zwei Jahre früher als Epicharmos aufgetreten sei (vgl. Ritter S. 97 ff.; Duncker, Geschichte des Altertums, IV, 497). Die „Komöden" sind die Schauspieler und Darsteller der Komödie, die in ältester Zeit auch wohl zugleich die Dichter derselben waren.

1. Vgl. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, II, S. 3—5.

2. Goethe: „Die Nachahmungsgabe des Menschen ist allgemein, er will nachahmen, nachbilden was er sieht, auch ohne die mindesten äußeren Mittel zum Zwecke" (Wahlverwandtschaften; Werke XX, S. 190 der Ausgabe von 1829). Ebenso übereinstimmend mit Aristoteles sagt Goethe (Italienische Reise XXXVIII, S. 100) von der Kunstfreude des großen Haufens: „Sie besteht nur darin, daß die Masse das Abbild mit dem Urbilde vergleichbar findet."

allen anderen lebendigen Geschöpfen dadurch, daß der Mensch vor allen zum Nachahmen das geschickteste ist, wie er denn auch sein erstes Lernen vermittelst der Nachahmung bewerkstelligt; und zweitens ist ebenso die Freude an den Produkten der Nachahmung eine natürliche Eigenschaft aller Menschen.

3. Ein Beweis dafür ist das, was wir bei Werken der Nachahmung geschehen sehen. Dieselben Gegenstände nämlich, welche wir in ihrer natürlichen Realität mit Unlust sehen, betrachten wir gerade in ihren vollendetsten Abbildungen mit Vergnügen, wie z. B. die Gestaltungen der allerverächtlichsten Tiere, ja von Leichnamen.[3]

4. Der Grund auch hiervon ist der, daß das Erkenntnisgewinnen nicht bloß für die Philosophen höchster Genuß ist, sondern ganz ebenso auch für alle anderen Menschen, nur mit dem Unterschiede, daß diese letzteren nur in geringem Maße der Erkenntnis teilhaftig werden.[4]

5. Der Grund nämlich, weshalb sie beim Erblicken solcher Abbildungen Lust empfinden, ist der, weil dies Anschauen begleitet ist von der schließenden Erkenntnis, was ein jedes darstellt, z. B. daß dies der und der ist[5]; denn in Fällen, wo der Betrachtende den Ge-

---

3. So sagt Plutarch: „Menschen, die in schwerer Krankheit oder im Sterben liegen, sehen wir mit Schmerz, aber den gemalten Philokte't und die Joka'ste des Plastikers — schauen wir mit Genuß und Bewunderung (Unterhaltungen beim Gelage V, 1). Aristotelische Parallelstellen über die Lust an der Nachahmung und ihre Folgen: Rhetorik I, Kap. 11, §. 23; Probleme XXX, 6; Über die Teile der Tiere, I, 5. Plutarch (Über das Anhören der Poeten, Kap. 3) sagt ferner: „Beim Anblick eines gemalten Therși'tesgesichts oder eines Affen empfinden wir Gefallen und Bewunderung nicht wegen der Schönheit, sondern wegen der Ähnlichkeit."

4. „Der gewöhnliche Mensch, der Empiriker, weiß nur das Was, nicht das Warum, der Philosoph, der Theoretiker, kennt auch das Warum und den Grund." Aristoteles, Metaphysik, I, 1, 15 (Schwegler II, S. 2; III, S. 9); Probleme XIX, 5; Rhetorik II, 1; III, 10.

5. Vgl. Aristoteles, Rhetorik, I, 10, wo derselbe Gedanke fast wörtlich wiederholt ist.

genstand selbst zuvor noch nie gesehen hat, wird die Abbildung nicht als nachahmende[6] sein Vergnügen erregen, sondern durch ihre technische Behandlung oder durch ihr Kolorit oder aus sonst einem ähnlichen Grunde.

6. Da nun das Nachahmen ebenso in unserer Natur liegt, wie die Harmonie und der Rhythmus (denn daß die Versmaße nur einzelne Arten der Rhythmen sind, ist ohne weiteres einleuchtend), so waren es von Anfang her die dafür durch die Natur Befähigten, welche in allmählicher Entwickelung dieser Momente die Poesie aus den Anfängen der Improvisationen ins Leben riefen.

7. Es schied sich aber die Poesie nach den spezifisch eigentümlichen Charakteren der Dichtenden in entsprechende Verschiedenheiten. Die ernsteren Charaktere ahmten edle Handlungen und Handlungen eben solcher Menschen nach, die Leichtfertigeren dagegen die der Schlechten, indem sie zuerst Spottgedichte machten, wie jene anderen Hymnen und Lobgedichte.

8. Von den Dichtern vor Homer nun haben wir kein solches Gedicht namhaft zu machen, wiewohl es wahrscheinlich ist, daß es solcher Art Dichter viele gab. Wenn wir aber mit Homer den Anfang machen, so können wir es. Da ist gleich sein Margi'tes[7] und ähn-

---

6. Ich lese mit Gottfried Hermann: οὐχ ἧ μίμημα für den leicht erklärlichen Schreibfehler der Handschriften: οὐχὶ μίμημα.

7. Der „Margites", in welchem Aristoteles (vgl. auch Nikomachische Ethik VI, 7) die Anfänge der Komödie fand, war ein Gedicht parodischen Inhalts. Dem vielgewandten, erfindungsreichen Odysseus war in demselben ein tölpelhafter Rüpel als Held substituiert, ein richtiger Taugenichts (vgl. Nikomachische Ethik VI, 7), wie schon das Wort bedeutet. Dieser Margites war ein Volksbuch in dem Sinne unseres Eulenspiegel, mit dem indessen die Figur selbst, welche Kollektivbegriff aller Albernheiten und Dummheiten war, keine nähere Verwandtschaft hatte. Aristoteles schreibt hier und an anderen Stellen das Gedicht ohne weiteres dem Homer zu, doch gehört es schwerlich

liche Gedichte (anderer), in welchen auch das dazu passende [ja'mbische][8] Metrum sich einfand, welches deshalb auch jetzt das jambische heißt, weil man in diesem Versmaße einander verhöhnte.

9. So wurden denn von den alten Dichtern die einen hero'ische die anderen jambische. Wie aber in der edlen und ernsten Gattung vorzugsweise Homer Dichter war — denn er allein hat nicht nur überhaupt schön gedichtet, sondern seine Poesie ist auch wesentlich dramatische Darstellung — so hat er auch zuerst die Grundformen der Komödie gegeben, indem er nicht den Spott, sondern das Lächerliche dramatisch

---

dem Sänger, in dessen Geiste die Ilias und Odyssee entstanden sind. Selbst der Homerischen Zeit dürfte es der Natur der Sache nach kaum angehören; denn alle Parodie ist Produkt einer überkultivierten, der naiven Begeisterung des Homerischen Zeitalters fremden Zeit. Athenäus (XV, 698) nennt daher auch als den ersten Parodisten den Hippo'nax, einen Zeitgenossen des Peisi'stratos; und Hege'mon (S. Poetik, Kap. 2) war der erste, der die Parodie zum Gegenstande öffentlicher scenischer Wettkämpfe machte. Erfinder des jambischen Versmaßes war Archi'lochus um die Mitte des siebenten vorchristlichen Jahrhunderts. Wahrscheinlich war der wirkliche Verfasser des Margites ein Mitglied der späteren Homeri'denschule des sechsten Jahrhunderts, und Sui'das nennt als Autor den Karier Pi'gres aus Halikarna'ssos, den Bruder der bekannten Königin Artemi'sia, der auch den Homerischen Froschmäusekrieg gedichtet haben soll. Diese Zurückführung beider Gedichte auf einen fürstlichen Witzling aus der Zeit der höchsten Kultur Kleinasiens hat ohne Zweifel mehr für sich, als die Annahme der Autorschaft Homers für ein Gedicht, das von dem Geiste Homers und seiner Zeit so himmelweit abliegt.

8. Ich halte dieses Wort für einen späteren erklärenden Zusatz, der aber, wie der Zusammenhang zeigt, hier unpassend ist. Aristoteles will sagen: das für diese geringere Art von Gedichten passende Metrum, welches erst nach Homer in Anwendung kam, erhielt später den Namen des „jambischen" (d. h. des schlagartig treffenden, verletzenden), weil man sich seiner in Gedichten solcher verletzenden und verhöhnenden Art bedient hatte.

behandelte. Denn der Margites steht ganz so im Verhältnis zu den Komödien, wie die Ilias und Odyssee zu den Tragödien.

10. Nachdem nun aber die Tragödie und Komödie hervorgetreten war, da wurden diejenigen, welche ihr Naturell zu einer oder der andern von diesen beiden hertrieb, hier, statt der Dichter von Spottliedern, Komödiendichter, dort, statt epischer, Tragödiendichter, weil diese neuen Dichtungsformen bedeutender und geschätzter waren, als jene früheren.

11. Die Untersuchung freilich, ob die Tragödie in ihren verschiedenen Arten bereits ausreichend entwickelt sei oder nicht, sowohl in Hinsicht auf ihr inneres Wesen als in bezug auf die theatralische Darstellung, gehört einer andern Untersuchung an.[9]

12. Während nun also die Tragödie selbst und ebenso auch die Komödie von Anfang an improvisatorischer Art waren, und zwar so, daß jene von den Vorsängern des Dithyrambos, diese von denen der Pha'lluslieder[10] ausging, welche letzteren auch heutzutage noch in

---

9. Die Tragödie, sagt Aristoteles, ist historisch die letzte Entwickelungsform der Poesie; ob sie absolut die letzte und in jeder Beziehung vollkommenste sei, das sei eine andere Frage, die er hier eben nur andeutet (dahin gehört z. B. die Frage, ob es möglich sei, mehr als drei Schauspieler zugleich auftreten zu lassen), und um die uns vielleicht der Exzerptor der Aristotelischen Poetik gebracht hat. Doch zeigt die ganze Fassung der Frage, daß Aristoteles sie nicht unbedingt mit Ja beantwortet haben wird. Vgl. Bernays S. 185.

10. Die Lieder, welche man bei den Prozessionen sang, in welchen ein Phallus, d. i. die Nachbildung eines männlichen Gliedes, als Symbol der zeugenden Naturkraft umhergetragen wurde. Vgl. Realencyklopädie V, 1425 fg. — Der Dithyrambus ist das uralt heilige Lied zur Feier des Diony'soskultus, dessen Inhalt die Leiden des Gottes bildeten. Der Vorsänger (Exa'rchon) des Dithyrambus trug die erzählenden Partieen vor, während der Chor unter seiner Leitung das Feierlied sang. Näheres über diese Uranfänge der Tragödie findet man in der Realencyklopädie VI, 2, S. 2041—45. Über die der Komödie ebend. II, S. 568 ff. und

gar manchen Städten bräuchlich sind, so gewann sie allmählich an Umfang und Bedeutung, indem man das, was sich als ihre Eigentümlichkeit nach und nach herausstellte, weiter ausbildete; und nachdem sie viele Veränderungen durchgemacht hatte, blieb die Tragödie stehen, da sie endlich die ihr eigentümliche naturgemäße Gestaltung gewonnen hatte.[11]

13. Was nun die jetzige Anzahl der in ihr auftretenden Schauspieler betrifft, so führte sie von einem auf zwei zuerst Ä'schylos*, der zugleich die Chorpartieen verringerte und dem Dialo'g die erste Stelle gab, während So'phokles es war, welcher drei Schauspieler und die Dekoration der Bühne einführte.

Otfried Müller, Dorer II, 347 ff. Vgl. Duncker, Geschichte des Altertums, IV, S. 333 ff.

11. Die von Aristo'teles angedeuteten Veränderungen und Entwickelungsstufen der griechischen Tragödie sind folgende: a. Urälteste Form: Die Improvisationen der Exarcho'nten des Dithyra'mbus und des aus fünfzig Sa'tyrmasken bestehenden Ba'cchischen Chors. b. Das Drama des The'spis, der den Chorführer in einer Charaktermaske abwechselnd mit dem Chore sprechen und agieren ließ, jedoch noch immer in der alten scherzhaften Weise und wahrscheinlich in trochä'ischen Tetra'metern. Aus der uralten Feier des Diony'sos war ein Orato'rium mit Rezitati'ven geworden, aus dem Chorgesange ein lyrisches Drama mit mimischer und Tanzdarstellung. c. Thespis' Nachfolger, Phry'nichos und Chö'rilos, überschritten den Kreis der Dionysischen Mythen und wählten Sujets aus der übrigen Götter- und Heldensage, ja selbst aus der Geschichte; und Phrynichos stellte dem Chorführer einen Sprecher zur Seite; Beginn des Dialogs. Doch blieb das Chorlied noch immer die Hauptsache. d. Erst Äschylos, der einen Sprecher einführt, kehrt das Verhältniß um, indem er den dialogischen Teil zur Hauptsache macht und zugleich den jambischen Tri'meter als Gesprächsmetrum, sowie die angemessene Kostümierung der auftretenden Personen einführt. e. Sophokles endlich vollendet die Formen der Tragödie, indem er zuerst drei Schauspieler in einer Scene auftreten läßt und die der Scene angemessene Dekoration der Bühne einführt.

* Der Laut, hinter dem das Zeichen ' steht, hat den Ton: Deu'tschland ü'ber a'lles.

14. Auch hinsichtlich ihres Umfangs gelangte sie von kleinen Mythen und lächerlichem sprachlichen Ausdrucke, wie das ihrer Herkunft aus dem Sa'tyrspiele anklebte, erst spät zu ihrer eigentümlichen Bedeutung und Erhabenheit, sowie auch das Versmaß vom Tetra'meter zum jambischen überging. Im Anfange nämlich bediente man sich des Tetrameters, weil die Dichtung noch mehr den Satyrn- und Tanzcharakter hatte[12]; sobald aber die erzählende Rede sich herausgebildet hatte, fand die Natur derselben das zu ihr gehörige Me'trum von selbst. Denn von allen Versmaßen ist das jambische vorzugsweise das der gewöhnlichen Rede.[13] Beweis dafür ist, daß wir in der gewöhnlichen Unterhaltung miteinander meistenteils in Jamben sprechen, sehr selten dagegen in Hexametern und nur in Fällen, wo wir über den gewöhnlichen Gesprächston hinausgehen.

Endlich die vermehrten Auftritte und wie die übrigen Erfindungen zur vollständigen Ausbildung der einzelnen Teile sonst heißen, mögen hier nur andeutungsweise von uns erwähnt sein; denn es würde eine weitläufige Arbeit sein, sie alle einzeln durchzunehmen.[14]

---

12. Aristoteles meint den trochäischen Tetrameter, der, wie es in der Rheto'rik heißt (III, 8) κορδακικώτερος, d. h. vorzugsweise für den satyrmäßig ausgelassenen Ko'rdaxtanz der geeignete Rhythmus ist. Vgl. Poe'tik, Kap. XXIV, § 5.

13. Dasselbe noch ausführlicher lesen wir in der Aristotelischen Rhetorik III, 1. Vgl. III, 8 und unten Poetik, K. XXIV, § 5.

14. Ich habe die Worte περὶ μὲν οὖν τούτων τοσαῦτα ausgelassen. Sie fehlen in sämtlichen Handschriften und sind ein offenbarer Notbehelf eines alten Herausgebers, der die Bedeutung des λέγεται, wie ich sie in der Übersetzung erklärt habe und wie sie im folgenden Kapitel § 4 genau ebenso wiederkehrt, nicht verstand. Möglich indes ist es auch, daß jene Worte, die sich am Rande einer Pariser Handschrift (Parisie'nsis 2040) beigeschrieben finden, den Schluß des Kapitels bildeten. — Was die „verschönenden Erfindungen" betrifft, mit denen im Laufe der Zeit die ausgebildete Tragödie „geschmückt" und ausgestattet wurde, so meint der Philosoph damit: die kunstvolle Anlage der Fabel, die mannigfachen scenischen Apparate und Einrichtungen, die musikalische Begleitung, die Masken, die Maschinerieen u. s. f.

Fünftes Kapitel

1. Die Komödie ist, wie wir bereits sagten[1], eine Nachahmung schlechterer Charaktere, doch, wohlgemerkt, nicht in dem Sinne absoluter Schlechtigkeit[2], sondern von dem hier in Rede kommenden Häßlichen gehört ein Teil in das Gebiet des Lächerlichen.[3] Das Lächerliche ist nämlich irgend ein Fehler und eine Häßlichkeit, die keinem wehe thut und nichts Verderbliches in sich hat; wie, um gleich das nächste Beispiel zu nehmen, die lächerliche Maske etwas Häßliches und Verzerrtes ist, ohne Schmerz auszudrücken.[4]

2. Die verschiedenen Entwickelungsübergänge der Tragödie sowie die Dichter, durch welche dieselben herbeigeführt wurden, sind, wie wir gesehen haben[5], kein Geheimnis geblieben; der Entwickelungsgang der Komödie dagegen blieb ein solches, weil man an derselben anfangs kein wesentliches Interesse nahm. Selbst einen Chor der Komöden gab erst spät zuweilen der A'rchon her, vielmehr waren es Frei-

---

1. Vgl. das vorige Kapitel, § 7, und Kap. II, § 4.

2. D. h. nicht in seiner drohenden Spitze als Böses darf das Schlechte gefaßt sein. S. Vischer, Ästhe'tik, I, S. 344 und 349. Ebenso Pla'ton im Phile'bos S. 49 ff.

3. D. h. das Lächerliche ist der Mittelpunkt der Komödie, und zwar das, welches eine Art des Häßlichen ist, das, als in sich selbst widersprechend, verunstaltet. Vgl. Biese, Die Philosophie des Aristoteles, II, 696 fg.; 342; 658; Aristoteles, Nikoma'chische E'thik, IV, 14.

4. Eine komische Maske mit dem Ausdrucke des Schmerzes wäre nicht mehr eine solche, weil sie aufhörte, lächerlich zu sein. Denn Schmerz ist nie lächerlich. Vgl. Schlegel, Vorschule der Ästhetik, I, 134; Vischer, a. a. O., S. 344; 367.

5. Dies „wie wir gesehen haben" liegt in der Partikel οὖν.

willige, welche diese Leistung übernahmen.[6] Erst aus der Zeit, wo sie[7] bereits gewisse feste Formen gewonnen hatte, finden sich die nach ihr benannten Dichter erwähnt.

3. Wer aber Masken eingeführt hat oder Prologe[8] oder die vermehrten Schauspieler und dergleichen mehr, das weiß man nicht. Die, welche zuerst zusammenhängende Fabeln in ihren Stücken gaben, waren Epicha'rmos und Pho'rmis[9].

---

6. Es ist hier besonders von Athen die Rede, wo die Komödie spät in Aufnahme kam. Es dauerte lange, ehe der Staat sich um sie bekümmerte und den komischen Dichtern (den Komö'den) den Chor stellte, indem er durch den A'rchon einen reichen Mann der Gemeinde abwechselnd mit dieser kostspieligen Leistung (Choregie') belastete. Die Komödiendichter mußten bis dahin sich selbst helfen und entweder selbst oder auf dem Wege privater Hülfe die Kosten dazu aufbringen. Insofern nennt Aristoteles die Choregen der Komödie „Freiwillige". Die Kosten für einen solchen Chor, für musikalische und sonstige Einübung, für Kostümierung, u. s. w. waren bedeutend, wenn auch nicht so bedeutend wie für einen tragischen Chor. S. Wachsmuth, Hellenische Altertumskunde, II, 1, S. 133. Nach dem Peloponne'sischen Kriege hörte diese Stellung des komischen Chors aus Staatsmitteln wegen der traurigen Lage, in welcher sich Athen befand, wieder auf, während sie überhaupt nicht regelmäßig gewesen zu sein scheint. Denn noch der Komödiendichter Krati'nos, Pe'rikles' Zeitgenosse, erhielt nicht immer einen Chor vom Archon. — Ausführlich C. F. R. Schultze, De chori Graecae tragoediae habitu externo, Berlin 1856, S. 21 ff.

7. Die Komödie.

8. „Prologe" (προλόγους) steht in allen Handschriften. Hermann und andere nach ihm setzen dafür λόγους, d. i. bestimmter Inhalt, Fabel der komischen Dramen, da die griechische alte Komödie keine „Prologe" im gewöhnlichen Sinne kannte; oder wie andere (Ritter) meinen: die Ansprachen des einen Schauspielers an den Chor, und dessen Antworten.

9. Epicharmos und Phormis waren Zeitgenossen und lebten und dichteten in Sizilien (vgl. Kap. 3).

In dieser Gestalt kam sie (die Komödie) zuerst von Sizilien nach Griechenland. Unter den Komödiendichtern zu Athen aber war Kra'tes der erste, welcher den Anfang machte, die Form des jambischen (d. h. des Spott-) Gedichts fahren zu lassen und überhaupt dialogisierte Erzählung und Mythen zu dichten.[10]

4. Was nun die Ependichtung anlangt, so steht sie [bis auf das große Versmaß][11], insofern sie Nachahmung edler Charaktere ist, mit der Tragödie auf gleichem Boden, unterscheidet sich aber von ihr dadurch, daß ihr Metrum ein einfaches und daß sie berichtende Erzählung ist; sowie endlich hinsichtlich des Umfangs. Denn während jene es möglichst darauf anlegt, daß die in ihr dargestellte Handlung innerhalb eines Sonnenumlaufes vor sich oder doch nur wenig darüber hinausgehe[12], ist das epische Gedicht hinsichtlich der Zeit unbeschränkt und hat darin einen wesentlichen Unterschied von jener. In der ersten Zeit freilich machten es in dieser Beziehung die Dichter bei den Tragödien ebenso wie bei den Epen.

5. Was die wesentlichen Bestandteile betrifft, so sind sie teils dieselben, teils sind einige der Tragödie eigentümlich. Wer daher von einer Tragödie weiß, ob sie gut oder schlecht ist, weiß es auch von epischen Gedichten. Denn alles, was die Epopö'e hat, liegt der Tragödie zu Grunde, was aber diese letztere hat, findet sich nicht alles in der Epopöe.

---

10. Krates sagte sich zuerst los von der ursprünglichen Manier und Form des alten, auf Spott und individuelle Verhöhnung gerichteten (jambischen) Lustgedichts und lieferte Stücke von zusammenhängendem Inhalt und poetisch behandelten Mythen. Vgl. Realencyklopädie II, S. 738.

11. Ich halte die einklammerten Worte mit Ritter für eine durch flüchtige Abschreiber in den Text gelangte müßige Randbemerkung.

12. Diese vierundzwanzig Stunden dominierten lange unerschüttert in der klassischen Tragödie der Franzosen. Bei den Alten waren sie allerdings festes Gesetz. Im Agame'mnon des Äschylos wird der Fall von Tro'ja gemeldet und eine Stunde drauf tritt Agame'mnon heimgekehrt auf.

Sechstes Kapitel.

1. Über die sich in Hexa'metern bewegende nachahmende Darstellung[1] und über die Komödie werden wir später reden. Jetzt wollen wir über die Tragödie sprechen, nachdem wir zuvor den Begriff ihres Wesens, wie er sich aus dem Bishergesagten ergibt, gefaßt haben werden.

2. Es ist also[2] **Tragödie** Nachahmung einer Handlung würdig bedeutenden Inhalts und vollständig abgeschlossenen Verlaufs, die einen bestimmten Umfang hat[3], in künstlerisch gewürzter Sprache, deren Würzen jede für sich in den verschiedenen Partieen der Tragödie zur Anwendung kommen[4], vorgeführt von gegenwärtig handelnden Personen und nicht durch erzählenden Bericht, durch Mitleid und Furcht die Läuterung der Empfindungseindrücke dieser Art abschließlich zu stande bringend.[5]

---

1. Umschreibung für „Epische Poesie".

2. D. h. „nach dem Bishergesagten". S. § 1.

3. „Nicht nur für die Tragödie fordert Aristoteles eine bestimmte Größe, sondern für alles Schöne. Es darf nicht zu klein sein, sonst markiert es sich nicht in der Anschauung; nicht zu groß, sonst ist keine Übersicht möglich." Vischer, Ästhetik, I, S. 101; II, S. 74 fg.

4. Müller (II, S. 138) übersetzt: „durch das Mittel einer Rede, die in jedem ihrer einzelnen Teile durch besondere Reize verschönt ist". Knebel: „in einer veredelten Sprache, die jedoch für jeden besondern Bestandteil in ihren Abschnitten eine andere ist". Der Sinn kann kein anderer sein als der, daß in der Tragödie die künstlerischen Verschönerungsmittel der poetischen Darstellung: reines Versmaß, Tonkunst und Gesang, nicht alle zusammen oder überall, sondern gesondert und je in verschiedenen Partieen der Tragödie zur Anwendung kommen. Vgl. Bernays S. 146.

5. Über die Katha'rsis als Wirkung der Tragödie s. die Einleitung.

3. Ich nenne „künstlerisch gewürzte Sprache" eine solche, welche Rhythmus, Harmonie und Gesang in sich schließt, und verstehe unter der „gesonderten Anwendung für jede der bestimmten Darstellungsweisen" dies, daß einige Partieen bloß metrisch gehalten sind, während dagegen zur vollständigen Darstellung anderer Gesang erforderlich ist.

4. Da es ferner Handelnde sind, welche in unmittelbar wirklicher Gegenwärtigkeit[6] die nachahmende Darstellung vollziehen, so dürfte sich in gewisser Beziehung die dekorative Ausstattung (der Scene und Personen) für das Auge (des Zuschauers) als erstes notwendiges Erfordernis der Tragödie herausstellen. Demnächst: die Gesangkomposition und der sprachliche Ausdruck; denn innerhalb dieser bewegt sich die Darstellung der Handelnden. Ich verstehe aber unter der Bezeichnung „sprachlicher Ausdruck" die bloße metrische Komposition, während ich unter Gesangkomposition das verstehe, was seiner Bedeutung nach allgemein verständlich ist.

5. Da es nun eine Handlung ist, deren Nachahmung die Tragödie ist, zur Handlung aber bestimmte handelnde Personen gehören, welche notwendig von einer gewissen Beschaffenheit sein müssen sowohl in bezug auf ihren Charakter als auf ihre intellektuelle Thätigkeit[7] — denn dies sind die beiden Dinge, durch welche unser Urteil über die Beschaffenheit der Handlungen bestimmt wird —, so liegt es in der Natur der Sache, daß es zwei Grundursachen der Handlungen gibt: Reflexion und Charakter[8], und

6. in unmittelbar wirklicher Gegenwärtigkeit; diese Bestimmung liegt in der Präsensform von πράττοντες und μιμοῦνται.

7. Der Aristotelische Ausdruck (διάνοια), den wir durch „intellektuelle Thätigkeit", Knebel durch „Gedanken" übersetzt haben, ist am besten erklärt von F. Vischer, Ästhetik, IV, S. 1382. Es ist die „Durchklärung des Stoffs mit dem Lichte des Bewußtseins, die Rechtfertigung des Strebens durch Gedankenausdruck, das Gnomische". Vgl. auch Biese, Philosophie des Aristoteles, I, 327; 626; II, 684.

8. Trieb und Vorstellung sind nach Aristoteles die beiden Grundursachen, das Bewegende alles Handelns. Im Triebe offenbart sich die

daß diesen gemäß auch alle Handelnden hier ihren Zweck erreichen, dort verfehlen.

6. Was nun die Handlung anlangt, so ist ihre hier in Frage kommende Nachahmung die Fabel. Ich verstehe nämlich unter „Fabel" hier die Komposition der Begebnisse, unter Charakteren das, was unser Urtheil über die sittliche Beschaffenheit der Handelnden bestimmt, unter Reflexion alle diejenigen Partieen, in welchen sie (die Handelnden) mittelst der Rede irgend etwas darlegen oder eine Anschauungsweise zu Tage bringen.[9]

7. Notwendig also muß die Tragödie überhaupt sechs Bestandteile haben, nach welchen sich die Beschaffenheit der einzelnen Tragödie bestimmt. Diese sind: Fabel, Charaktere, sprachlicher Ausdruck, Gedanken, sinnliche Darstellung fürs Auge und Gesangkomposition. Die Mittel nämlich, durch welche die auftretenden Personen eine Handlung nachahmend darstellen, bilden zwei Bestandteile[10], die Art und Weise, wie sie darstellen, einen[11], die

---

sittliche Neigung, auf welcher die eigentümliche Individualität (der Charakter) beruht, in der intellektuellen Thätigkeit das überlegende, prüfende Reflektieren, wie das Erstrebte zu verwirklichen, der Zweck zu erreichen ist. S. Biese II, 684. Und je nach dem Charakter und der bei der Handlung aufgewendeten Intelligenz und Reflexion wird die Handlung selbst von uns qualifiziert.

9. „Das Aussprechen allgemeiner Gedanken, wie es überhaupt im Wesen der Poesie liegt, findet hier seine vollste Anwendung. Der Zweck wird im Drama, wie vor dem eigenen Bewußtsein, so vor dem Freunde, dem Gegner gerechtfertigt; es wird mit Gründen gekämpft, bleibende Wahrheiten, Sentenzen, breitere Ausführungen gehen herüber und hinüber und stellen den Kampf der Kräfte in ein Tageslicht, das ihn von allen Seiten beleuchtet und ihm den Stempel eines Kampfes von Ideeen aufprägt." Vgl. Vischer a. a. O.

10. Rhythmisch gegliederte sprachliche Form und Gesangkomposition.

11. Für das Auge in unmittelbarer gegenwärtiger Wirklichkeit (scenische Ausstattung, Dekoration, Kostüm ꝛc.).

Gegenstände, welche sie darstellen, drei[12]; und weitere Bestandteile gibt es nicht.

8. [Von diesen hier genannten Formen haben denn auch nicht wenige derselben[13] Gebrauch gemacht; denn nicht nur erhält jedes (Drama) scenische Ausstattungen fürs Auge, sondern auch Charakter, Fabel, sprachlichen Ausdruck, Gesang und Reflexion gleichermaßen.]

9. 10. Der wichtigste dieser Bestandteile ist die Verknüpfung der Begebnisse; denn die Tragödie ist nachahmende Darstellung nicht von Menschen, sondern von Handlung und Leben, Glück und Unglück — denn auch das Unglück[14] besteht in Handlung —, und ihr Endziel ist eine bestimmte Handlung, nicht eine Beschaffenheit. Die Menschen aber sind je nach ihrem Charakter so oder so beschaffen, ob sie aber glücklich oder nicht glücklich sind, das hängt von ihren Handlungen ab. Die Handelnden handeln also nicht, um ihren Charakter darzustellen, sondern sie geben durch ihre Handlungen zugleich mit ihren Charakter kund. Folglich sind die Thatsachen und die Fabel das Endziel der Tragödie. Das Endziel ist aber überall die Hauptsache.

11. Ferner: ohne Handlung ist keine Tragödie möglich, aber sehr wohl ist eine solche möglich ohne Charaktere. Denn die Tragödien der meisten neueren Dichter sind ohne individuelle Charaktere, und überhaupt gibt es viele Dichter, von denen dasselbe gilt, wie denn auch unter den Malern Zeu'xis sich im Vergleich mit Polygno'tos ebenso verhält. Denn während Polygnotos ein trefflicher Charaktermaler ist, hat die Malweise des Zeuxis nichts individuell Charakteristisches.[15]

---

12. Fabel, Charaktere, Gedanken.

13. Der Interpola'tor, dessen unnütze Randbemerkung in den Text unserer Handschriften gekommen ist, meint die tragischen Dichter.

14. So alle Handschriften. Über die ästhetische Bedeutung dieser Sätze vgl. Vischer I, S. 275; IV, S. 1386 und 1395.

15. Vgl. Pauly's Realencyklopädie VI, 2, S. 2865: „Das Verhältniß des Polygnot zum Zeuxis ist ein ähnliches wie das von Fiesole

12. Ferner: wenn ein Dichter in einem fort noch so viele ethische Tiraden und vortrefflich dichterisch ausgedrückte Aussprüche und Gedanken zusammenstellte, wird er damit noch keineswegs das erreichen, was wir als die Wirkung der Tragödie hingestellt haben[16]; sondern in bei weitem höherem Maße wird das diejenige Tragödie erreichen, die, während sie solche Tiraden vielleicht sehr sparsam anwendet, dagegen eine richtige Fabel und Verknüpfung der Thatsachen aufzuweisen hat.

---

zu Raphael und Correggio. Diesen alten Meistern war es — in Übereinstimmung mit dem Charakter ihrer Zeit — um den sittlichen und religiösen Ausdruck zu thun, die Erregung des sinnlichen Wohlgefallens durch Zeichnung und Farbe war ihnen fremd. Wie es nun aber heutigen Tags Kunstkritiker giebt, welche in Fiesole und seinen Kunstverwandten die Vollendung der christlichen Kunst erblicken und den Raphaelischen Idealbildern das christliche ἦθος absprechen, so spricht auch Aristoteles hier dem Zeuxis, welcher in Beziehung auf Naturstudium und Farbe die Kunst mächtig förderte, das Ethos ab. Nichtsdestoweniger aber stellte Zeuxis die Pene'lope ihrem historischen Charakter getreu, bei aller Schönheit, die ihr sein Pinsel verlieh, so sittsam und züchtig dar, daß die Kunstkenner zu Pli'nius' Zeit darin das Musterbild eines ausdrucksvollen Gemäldes erkannten (in qua pinxisse mores videtur, sagt Plinius)." Daß aber Zeuxis in seinem Stile vorzugsweise das Idealschöne anstrebte und in seiner Art wie Raphael Musterbilder des Vollkommenen darzustellen suchte, sagt uns Aristoteles selbst am Ende des fünfundzwanzigsten Kapitels der Poetik. Vgl. auch Kap. XX, § 8.

16. Vgl. Jean Paul, Vorschule zur Ästhetik, S. 101. — Daß es solche Stümper gab, welche auf diese Weise die Aufgabe und Wirkung der Tragödie, Mitleid und Furcht in idealer Weise zu erregen, erreichen zu können meinten, sehen wir aus Platon's Phä'dros (S. 268 d), wo ein solcher sich einem So'phokles und Euri'pides als ebenbürtigen Fachgenossen legitimieren zu können glaubt, indem er von sich aussagt, „er verstehe es, nach Belieben mitleiderregende Tiraden zu dichten, und dann wiederum Furcht und Schrecken einflößende". Vgl. Bernays S. 179 fg.

13. 14. Dazu kommt, daß die bedeutendsten Stücke, durch welche die Tragödie ihren Einfluß auf das Gemüt übt, Teile der Fabel sind, nämlich die Glücksumschläge und die Erkennungen.[17] Ein fernerer Belag für unsere Ansicht ist der erfahrungsmäßige Umstand, daß die Anfänger im Dichten viel früher im stande sind, mit dem sprachlichen Ausdruck und mit Charakterschilderungen fertig zu werden, als die Thatsachen zu verknüpfen, wofür denn auch die frühesten[18] (tragischen) Dichter fast durch die Bank als Beispiel dienen können. Also noch einmal: der Grundbestandteil und so zu sagen die Seele der Tragödie ist die Fabel[19]; erst in zweiter Reihe kommen die Charaktere.

15. Ähnlich ist es ja auch bei der Malerei. Denn wenn einer hier in seinem Gemälde die schönsten Farben planlos auftrüge, würde er sicherlich nicht dieselbe wohlgefällige Wirkung hervor-

---

17. Über beide handelt das elfte Kapitel der Poetik.

18. Ritter erklärt οἱ πρῶτοι ποιηταί durch: „alle Dichter bei ihren ersten Versuchen", was nicht sprachgemäß ist. Vgl. auch Müller, Geschichte der Theorie der Kunst, II, 157.

19. „Kein Werk der Kunst ist so ganz Komposition wie das Drama, denn in keinem wird aller Stoff so durchgearbeitet und alles Einzelne so ganz und straff in einen Zusammenhang gerückt, worin es seine ganze Bedeutung durch die Beziehung zum andern hat. Das ist die weitere spezifisch künstlerische Bedeutung des Aristotelischen Satzes: daß in der Tragödie nicht die Menschen, sondern die Zusammenstellung der Begebenheiten, die Behandlung des Mythus, d. h. der Fabel, die Hauptsache sei." Vischer a. a. O. S. 1395, Anmerk. zu § 902. — „Daß Aristoteles bei der Tragödie das Hauptgewicht auf die Verknüpfung der Begebenheiten legt, heißt recht den Nagel auf den Kopf getroffen." Schiller an Goethe, Briefwechsel III, S. 100. — Daher pflegte der große Dramatiker Menander zu sagen: „Meine Komödie ist gemacht, denn ich habe die Ökonomie der Komposition fertig." Pluta'rch, Vom Ruhme der Athener, Kap. 4.

bringen, als wenn er ein wirkliches Bild auch nur im Kreideumriß hinstellte.[20]

Endlich: die Fabel ist Nachahmung einer Handlung, und eben als solche stellt sie vorzugsweise durch diese zugleich die Handelnden dar.

16. Das dritte ist die Reflexion[21], das heißt, die Fähigkeit, die in der Sache enthaltenen und mit den Verhältnissen stimmenden Gedanken auszusprechen, was hinsichtlich der (in den Tragödien eingeflochtenen) Reden die Aufgabe der Politik und Rhetorik ist.[22] Denn die alten Dichter ließen ihre Personen poetisch sprechen, während die heutigen sie rhetorisch sprechen lassen.

17. Der Charakter einer Person ist dasjenige, woraus sich offenbart, von welcher Art ihre sittliche Absicht ist.[23] Darum haben solche Reden nichts von Charakter, in welchen überhaupt sich nicht zeigt, was der Redende erstrebt oder was er flieht. Reflexion (intellektuelle Thätigkeit) dagegen sind alle die Stellen, in welchen die Personen darthun, daß etwas ist oder daß es nicht ist, oder überhaupt etwas auseinandersetzen.

18. Das vierte ist in Betreff der Redepartieen der sprachliche Ausdruck. Ich verstehe aber, wie früher gesagt ist, unter sprachlichem Ausdruck die Darstellung durch Worte, was bei gebundener wie bei ungebundener Rede dieselbe Bedeutung hat.

---

20. Die ausführliche Erklärung gibt Müller, a. a. O, II, S. 318 fg.

21. D. h. die intellektuelle Thätigkeit. Vgl. oben §§ 5 und 6 und daselbst die Anmerkungen.

22. Der Dichter muß Politiker sein, um den großen politischen und sittlichen Interessen und Gedanken, mit denen es die Tragödie zu thun hat, gerecht werden zu können, und er muß mit der politischen Einsicht die Kunst des Redners verbinden, welche diesen Gedanken den richtigen, sachgemäßen Ausdruck zu geben lehrt.

23. Vgl. Rhetorik III, 16 (S. 1417 a. 15 Bekker) und ebendaselbst II, 21.

19. Von den übrigen [fünf] Stücken ist die Gesangkomposition die wichtigste der Würzen.

Die Darstellung für das Auge endlich hat zwar Einfluß auf das Gemüt des Zuschauers, ist aber doch dasjenige Stück, welches das unkünstlerischste ist und der Kunst des Dichters am fernsten liegt. Denn die Tragödie übt ihre Wirkung auch ohne theatralische Aufführung und Schauspieler; und überdies liegt die geschickte Versinnlichung durch sichtbare Darstellung weit mehr in der Macht und Kunst des Maschinisten als in der der Dichter.

Siebentes Kapitel.

1. Nachdem wir diese Bestimmungen festgesetzt haben, wollen wir demnächst darüber sprechen, wie die Verknüpfung der Thatsachen beschaffen sein muß, da dies doch das erste und wesentlichste bei der Tragödie ist.

2. Fest steht für uns, daß die Tragödie Nachahmung einer ganzen und vollständigen Handlung ist, welche einen gewissen Umfang hat; denn es kann etwas ein Ganzes sein, auch ohne einen bestimmten Umfang zu haben.[1]

3. Ganz ist vielmehr, was Anfang, Mitte und Ende hat.[2] Anfang aber ist, was selbst zwar nicht notwendig etwas Anderes zur Voraussetzung hat, wohl aber solcher Natur ist, daß nach ihm etwas Anderes dasein oder werden muß[3], Ende dagegen umgekehrt,

1. Vgl. Schlegel, Dramatische Vorlesungen, II, S. 84; Vischer, Ästhetik, I, S. 100 ff.

2. Aristoteles, Vom Himmel, I, sagt: „Alles besteht aus Dreien, aus Anfang, Mitte und Ende, daher wir von der Natur gleichsam die Gesetze derselben empfangen und diese Zahl bei Gottesverehrungen gebrauchen.“ Vgl. Voß zu Virgil, Eklogen, VIII, S. 426.

3. Über den philosophischen Begriff „Anfang“ (ἀρχή) bei Aristoteles und den früheren griechischen Philosophen s. Schwegler zu Aristoteles' Metaphysik, Teil II, S. 186 fg.

was selbst von der natürlichen Beschaffenheit ist, daß es nach etwas Anderem entweder in notwendiger Folge oder doch dem gewöhnlichen Laufe der Dinge nach sein muß, während auf es nichts Anderes folgt. — Mitte endlich ist was eben sowohl selber Folge eines Vorhergehenden ist, als auch wiederum ein Anderes als Folge nach sich hat. Mithin dürfen die gut komponierten Fabeln weder von einem zufälligen Punkte anfangen, noch an einem zufälligen Punkte enden, sondern es müssen die obigen Gedankenbestimmungen zur Anwendung kommen.

4. Ferner: da jedes Schöne, sei es ein lebendes Geschöpf oder irgend ein Ding, das aus gewissen Teilen besteht, diese nicht nur wohlgeordnet haben muß, sondern auch nicht jede beliebige Größe haben darf — denn das Schöne besteht in Größe und Ordnung [4] —, deshalb kann weder ein ganz winzig kleines Geschöpf schön sein — denn die Anschauung fließt zur Undeutlichkeit zusammen, weil sie in einem nahezu unmerklichen Zeitmomente stattfindet —, noch ein übergroßes, denn da geschieht die Anschauung nicht mit einem Male [5], sondern es geht für die Anschauenden die Einheit und Ganzheit verloren, wie z. B. wenn das anzuschauende Geschöpf zehntausend Stadien [1850 km.] groß wäre. [6]

5. Also: wie es bei den Körpern und bei den lebendigen Geschöpfen gilt, daß sie eine gewisse Größe haben müssen, die aber leicht überschaulich ist, so auch bei den Fabeln: sie müssen eine gewisse Länge haben, die aber leicht behaltbar ist.

---

4. „Die Hauptformen des Schönen sind die Ordnung, das Gleichmaß und das Begrenzte." Aristoteles, Metaphysik, XIII, 3 am Ende. Über den Begriff des Schönen bei Aristoteles handelt am ausführlichsten Müller, a. a. O., II, S. 95—106; Zell zu Aristoteles' Nikomachischer Ethik IV, 3, 5.

5. Vgl. die herrlichen Worte Winckelmanns in der Kunstgeschichte IV, 2, 22.

6. Vgl. Politik VII, 4; Nikomachische Ethik IX, 10, 3.

6. Die Bestimmung dieser Länge mit Rücksicht auf die theatralische Aufführung bei den Kunstwettstreiten und auf die sinnliche Darstellung ist nicht Sache der Ästhe'tik. Denn gesetzt, es müßten hundert Tragödien bei einem solchen Kunstwettstreite aufgeführt werden, so würde man allenfalls „nach der Wasseruhr streiten" müssen, wie man bei der und jener Gelegenheit zu sagen pflegt.[7]

---

7. Die beste Erklärung dieser Stelle und namentlich der anstößigen letzten Worte ist die von Heinrich Knebel (Übersetzung S. 361). Der Sinn ist: der äußere Umfang der Tragödien, als für die Bühnendarstellung bestimmter Dichtungen, hängt von äußeren Bühnenverhältnissen ab, ist nicht Sache der Kunsttheorie. Bei den griechischen Bühnenaufführungen, die an bestimmte Festtage geknüpft waren, traten mehrere Dichter mit mehreren Stücken auf und rangen um den Preis, daher die Aufführung durch ἀγωνίζεσθαι (wettkämpfen) bezeichnet wird. Es kam also darauf an, wie viele Tragödien das Theatergesetz zur Aufführung zuließ, was etwas Willkürliches war. Ginge man darin zu weit, sagt Aristoteles — (und hier ist eine der wenigen Stellen, wo der ernste Philosoph sich einen Scherz erlaubt, dessen Tragweite und Pointe wir Spätgeborene freilich nicht mehr völlig ermessen können, da wir die speziellen Verhältnisse der damaligen griechischen Bühne, auf die er anzuspielen scheint, nicht kennen): ließe man z. B. hundert Tragödien zur Aufführung an einem Tage zu, so würde man zu dem Auskunftsmittel greifen müssen, die Länge (den ὅρος τοῦ μήκους) jeder einzelnen Tragödie „nach der Wasseruhr" zu bestimmen. Nach der Wasseruhr aber bestimmte man bei Gerichtsprozessen die Zeit, welche Partei und Gegenpartei mit ihrem Verhandeln beanspruchen durften. Da nun das Verhandeln vor Gericht (ἀγωνίζεσθαι) im Griechischen durch dasselbe Wort bezeichnet wird, wie das Aufführen der Dramen im festlichen Kunstwettstreite, so deutete Aristoteles dies Wortspiel durch den Zusatz „wie man — zu sagen pflegt" an, ohne durch ausdrückliche Nennung der „andern Gelegenheit" seinen Witz abzuplatten. Übrigens sind die Fragen: Wie viele Tragödien wurden an einem Tage, in einer Aufführung (εἰς μίαν ἀκρόασιν: Aristoteles, Poetik, XXIV, § 3) gegeben? und: Wieviele Tage dauerten diese tragischen Festspiele? soviel ich weiß noch ungelöste Probleme unserer Altertumswissenschaft. Man sehe das

7. Was dagegen die Bestimmung der Länge anlangt, sofern sie die Natur des Vorgangs selbst betrifft, so ist im allgemeinen immer der größere Umfang, vorausgesetzt, daß er überschaulich bleibt, hinsichtlich der Ausdehnung der schönere. Sollen wir aber eine ungefähre einfache Bestimmung geben, so lautet sie: Derjenige Umfang, innerhalb dessen, während eines nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit stetig fortschreitenden Verlaufs der Dinge, ein Umschlag aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück geschehen kann, ist eine genügende Grenzbestimmung des Umfangs.

Achtes Kapitel.

1. Die Fabel aber ist eine nicht, wie einige meinen, wenn sie sich um einen (Helden) bewegt. Denn diesem einen freilich[1] kann Vieles, ja Unzähliges passieren, wovon selbst einiges zusammen noch keine Einheit bildet. So gehören auch einer Person viele Handlungen an, von denen keine einzige zu einer einheitlichen Handlung wird.

2. Darum gilt das Verfahren aller derjenigen Dichter für fehlerhaft, welche eine Herakle'is und These'is und sonstige Dichtungen dieser Gattung verfaßt haben. Sie meinen nämlich: weil He'rakles eine Einheitsperson ist, darum müsse auch die Heraklesfabel Einheit haben.[2]

---

merkwürdige ketzerische Buch von Heigl, Über die Anti'gone und Ele'ktra des So'phokles, S. 39—44.

1. Ich lese mit Victo'rius (Variae lectiones XXX, 3) und Sylburg (Praef. ad Arist. Tom. II. ad Victor. p. 2) τῷ γ' ἑνὶ statt der von Bekker und Ritter beibehaltenen Lesart der Handschriften τῷ γένει. Sylburg verweist auf das zweite Buch der Physik, wo Aristoteles ebenso sagt: ἄπειρα γὰρ τῷ ἑνὶ συμβαίνῃ.

2. Das ist ein Gesichtspunkt, unter welchem auch in dem epischen Gedichte der neueren Zeit die zahlreichen lebensbeschreiberischen

3. Hom'er* dagegen, wie er auch in allem andern groß dasteht, hat, meine ich, auch hier einen vortrefflichen Blick gehabt, sei es daß ihn künstlerische Einsicht oder Naturell leitete. Denn indem er seine Odyssee' dichtete, nahm er in sein Gedicht keineswegs alles auf, was dem Helden passiert war, wie z. B. seine Verwundung auf dem Parna'ssos[3] und seinen verstellten Wahnsinn bei der Versammlung zum trojanischen Kriegszuge[4], von welchen beiden Ereignissen keines derart war, daß, wenn das eine geschah, notwendig oder doch wahrscheinlich auch das andere hätte eintreten müssen, sondern er komponierte seine Odyssee um den Mittelpunkt einer einheitlichen Handlung, wie wir sie in ihrer Beschaffenheit näher bezeichnet haben, und ebenso auch seine I'lias.

4. Also: gleichwie auch in allen übrigen nachahmenden Künsten die einzelne Nachahmung Nachahmung *eines* Gegenstandes ist, so muß auch die Fabel, da sie Nachahmung einer Handlung ist, Nachahmung einer *einheitlichen*, und zwar einer in sich vollständigen, und es müssen die Teile der Thatsachen so komponiert sein, daß durch die Versetzung oder die Auslassung irgend eines Teils das Ganze verändert und in Unordnung gebracht wird. Denn was durch sein Vorhanden- oder Nichtvorhandensein nichts deutlich macht[5], ist auch kein organischer Teil des Ganzen.

Romane abgesehen von ihren sonstigen Schwächen als fehlerhaft erscheinen. Es mangelt ihnen eben die künstlerische Einheit einer in sich abgeschlossenen Handlung mit notwendigem Verlaufe. — „Über die cyklischen Dichter, welche der Vorwurf des Aristo'teles trifft, vgl. Heyne's Exkurs zu Virgil, Äne'is, II, S. 220 ff." (Buhle) Vgl. Welcker, Epischer Cyklus, S. 321.

3. Als Episode bei Homer, Odyssee, XIX, 428 — 466.

4. Als Agame'mnon die ehemaligen Freier um He'lena zum Kriegszuge gegen Tro'ja versammelte, stellte sich, wie das verlorene Epos „Ky'pria" erzählte, Ody'sseus wahnsinnig, um nicht mitziehen zu müssen. Aber Palame'des entdeckte die List und zwang ihn, seine Rolle aufzugeben und sich dem Zuge anzuschließen.

5. D. h. was keine Bedeutung für den Verlauf des Ganzen der Handlung hat.

* Der Laut, hinter dem das Zeichen ' steht, hat den Ton: Deu'tschland ü'ber a'lles

(463313 pt 3)

Neuntes Kapitel.

1. Aus dem Gesagten erhellt nun auch zugleich, daß es nicht die Aufgabe des Dichters ist, vorzutragen, was einmal wirklich geschehen ist, sondern solche Dinge, welche sehr wohl geschehen konnten und die möglich sind entweder nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit.[1]

2. Der Geschichtschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch, daß der eine in gebundener, der andere in ungebundener Rede spricht; denn man könnte ganz gut Herodot's Bücher in Verse bringen, und es würde nichtsdestoweniger, mit Metrum oder ohne metrische Formen, Geschichte sein. Sondern das ist der Unterschied, daß der eine Dinge berichtet, die geschehen *sind*, der andere solche, die da hätten geschehen *können*.

3. Darum ist auch die Poesie philosophischer und gehaltvoller als die Geschichte; denn die Poesie stellt mehr das Allgemeine, die Geschichte nur das Einzelne dar.[2]

4. Allgemein ist: was für Dinge einem so oder so beschaffenen Menschen zu sagen oder zu thun mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit zukommt — worauf die Poesie bei der Namengebung abzielt[3] —; das Einzelne dagegen ist: was Alkibiades gethan oder was er gelitten hat.

---

1. Über diesen Punkt vergleiche man Lessings Entwickelung in der Hamburgischen Dramaturgie VII, 50; 141; 149—155 und 255—397 ff. Vgl. Lessings Leben und Werke von Adolf Stahr, I, S. 329—333. Vischer, Ästhetik, II, S. 350—351; 364; IV, 1207.

2. Vgl. Vischer, Ästhetik, II, S. 364.

3. Dieses entwickelt Lessing vortrefflich in der Hamburgischen Dramaturgie, Stück 89 (VII, 399 ff. Lachmann).

5. Bei der Komödie nun hat sich dies[4] bereits klar herausgestellt. Denn hier legen die Dichter jetzt, nachdem sie ihre Fabel den Gesetzen des Wahrscheinlichen gemäß komponiert haben, in der gedachten Weise[5] ihren Personen die auf sie fallenden Namen bei und machen nicht, wie die (alten) Ja'mbendichter[6], einzelne wirkliche Personen zum Gegenstande ihrer Dichtung.

6. In der Tragödie dagegen halten sie an den wirklichen Namen der Personen fest. Grund davon ist, daß alles, was Glauben finden soll, möglich sein muß. Wenn nun etwas noch nicht wirklich geschehen ist, so sind wir auch noch nicht überzeugt,

---

4. Daß die poetischen Personen allgemeine Charaktere darstellen, während die historischen dagegen Einzelwesen sind, hat sich, sagt Aristoteles, bereits bei der Komödie klar herausgestellt, die sich des Zwanges solcher Eigennamen, mit denen sich die Vorstellung eines bestimmten Individuums zu verbinden pflegte, bereits entschlagen hatte; minder klar bei der Tragödie, welche noch an den historischen und mythologischen Personennamen festhielt, und zwar, wie er gleich angibt, aus einem nicht verwerflichen Grunde, obschon auch hier bereits Ausnahmen vorkamen. (Nach Knebel S. 263.)

5. in der gedachten Weise (οὕτω), d. h. so, daß sie mit diesem Namen selbst auf das Allgemeine zielten, „auf das", wie Aristoteles zuvor (§ 4) sagt, „die Poesie auch bei ihrer Namengebung abzielt". S. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Neunzigstes Stück. „Sobald sich die iambische Dichtung von dem Besondern zu dem Allgemeinen erhoben, sobald aus der beleidigenden Satire die unterrichtende Komödie entstand, suchte man jenes Allgemeine durch die Namen selbst anzudeuten. Der großsprecherische feige Soldat hieß nicht wie dieser oder jener Anführer aus diesem oder jenem Stamme: er hieß Pyrgopolini'ces, Hauptmann Mauerbrecher. Der elende Schmarotzer, der diesem um das Maul ging, hieß nicht, wie ein gewisser armer Schlucker in der Stadt: er hieß Artotro'gus, Brockenschröter, u. s. w." Lessing. Es handelt sich also um die typischen Charakterfiguren mit sinnbezeichnenden Namen.

6. Vgl. Poe'tik, Kap. IV.

daß es möglich sei; sobald aber etwas wirklich geschehen, so ist einleuchtend, daß es möglich. Denn es würde eben nicht geschehen sein, wenn es unmöglich gewesen wäre.

7. Indessen kommt es doch auch vor, daß in manchen Tragödien zwar ein oder zwei historisch bekannte Namen vorhanden sind, während die übrigen erdichtete sind, ja daß in manchen kein einziger historisch bekannter Name vorhanden ist, wie z. B. in Agathons[7] Tragödie „Die Blume"; denn in diesem Stücke sind sowohl die Thatsachen als die Namen gleichmäßig reine Erfindung des Dichters, und das Werk verliert dadurch nichts von seinem Reize.

8. Mithin darf man nicht so ohne Ausnahme das Gebot hinstellen, der Dichter müsse dahin streben, sich an die durch Überlieferung gegebenen Mythen zu halten, in deren Kreise die Tragödien sich bewegen. Ein solches Streben wäre auch sogar lächerlich, denn selbst das historisch Bekannte ist ja doch nur wenigen bekannt, und dennoch ergötzt es alle.[8]

---

7. Der hier und öfters (s. Kap. XV, 8; XVIII, 6 und 7; Rhetorik, II, 19; II, 24) von Aristoteles mit offenbarer Teilnahme und lobender Anerkennung seiner dichterischen Verdienste erwähnte Tragiker Agathon war nicht, wie selbst noch in Pauly's Realencyklopädie (I, 233) zu lesen steht, der aus Platons „Gastmahl" bekannte Zeitgenosse und Freund Platons, welcher letztere allerdings in das Haus dieses reichen und feingebildeten Mannes die Scene seines Gastmahls verlegte — denn Platon (geboren 429 v. Chr.) war noch ein Knabe, als Agathon (geboren 457) bereits ein gefeierter tragischer Dichter war —, sondern er war ein jüngerer Zeitgenosse des Sokrates und Euripides und dem Aristoteles vielleicht durch väterliche Tradition nahe gebracht. Denn Agathon lebte eine Zeit lang am makedonischen Königshofe. Was wir über ihn weiter wissen können, findet sich in der lateinischen Schrift Friedrich Ritschls über Leben, Kunst und Fragmente des Dichters (Halle, 1829) gesammelt.

8. Aristoteles polemisiert hier offenbar gegen andere gleichzeitige und frühere Theoretiker über die dramatische Poesie, auf welche er auch an anderen Stellen (man sehe Kap. XIII, § 4 und § 7) sich bezieht.

9. Aus diesen Bemerkungen geht also offenbar hervor, daß der Dichter vielmehr dadurch Dichter ist, daß er die Fabeln seiner Dichtungen erfindet, als dadurch, daß er sich der metrischen Form bedient, denn er ist Dichter vermöge der nachahmenden Darstellung; das aber, was er nachahmend darstellt, sind die Handlungen. Und wenn er denn selbst einmal wirklich Geschehenes dichterisch behandelt, so ist er doch nichtsdestoweniger Dichter. Denn es steht ja nichts im Wege, daß auch unter dem wirklich einmal Geschehenen sich hier und da etwas findet, was so beschaffen ist, daß sein Geschehen wahrscheinlich oder möglich war, und insofern er dies zur Anschauung bringt, wird er an diesen historisch geschehenen Thatsachen zum Dichter.[9]

10. Von den einfachen Fabeln und Handlungen aber sind die episodenreichen die schlechtesten.[10] Ich nenne aber eine einfache Fabel eine solche, in welcher die Episoden weder

---

9. Die Aufzeigung des wahren inneren Zusammenhangs und der geistigen Konsequenz der realen Thatsachen, welche der Dichter behandelt, das ist es, was den Dichter, dessen Kunst „philosophischer und gedankenreicher als die Geschichte ist", auch bei historischen Stoffen als Dichter, als freien „Schöpfer" erscheinen läßt. Über die Sache selbst vgl. Vischer IV, S. 1207—1209.

10. Obgleich Aristoteles (so erklärt Knebel S. 263 den Zusammenhang dieses Satzes mit dem Vorhergehenden) erst im folgenden Kapitel die einfachen Fabeln und Handlungen erklärt, so kommt er doch ganz sachgemäß schon hier darauf, den Kunstwert einer Art derselben zu besprechen. Denn da er behauptete, das Hauptgeschäft des Dichters bestehe in der Komposition der Fabel, und da er für die letztere „die Aufeinanderfolge der Thatsachen nach den Gesetzen der Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit" als wesentliches Merkmal aufgestellt hatte, so mußte ihm die Frage entstehen, wie denn hier sich die Praxis zu seiner Theorie, die Werke der Dichter zu seinen Anforderungen verhielten. Und da er fand, daß in vielen Dramen, denen eine einfache Fabel zu Grunde lag, die von ihm geforderte notwendige Folge vermißt wurde und durch Einflechtung von Nebenhandlungen ohne wesentlichen Bezug zur Haupthandlung gestört war, so konnte

nach der Wahrscheinlichkeit, noch nach der Notwendigkeit aufeinanderfolgen. Dergleichen Tragödien werden von den schlechten Dichtern aus Schuld ihrer eigenen Unfähigkeit gedichtet, von den guten dagegen aus Rücksicht auf die Schauspieler.[11] Denn da sie für die Aufführung bei den Kunstwettstreiten arbeiten und deshalb die Fabel über ihren innern Gehalt ausdehnen, sehen sie sich oftmals gezwungen, den geraden Fortschritt der Handlung zu unterbrechen.

11. 12. Nun[12] ist aber der Gegenstand der Nachahmung in der Tragödie nicht bloß eine in sich vollständige

---

er die Erklärung und Würdigung dieser Erscheinung um so weniger abweisen, als selbst geschätzte Dichter augenblicklich gegen den von ihm aufgestellten Grundsatz gehandelt hatten (wie z. B. nach dem Urteile alter Kunstrichter Euri'pides in den „Phönikerinnen" mit der Scene, wo Anti'gone von der Mauer herab das feindliche Heer mustert, mit dem Erscheinen des Polynei'kes in Theben und mit der weitschweifig verhandelten Austreibung des blinden Königs Ö'dipus). So war also Aristoteles genötigt zu erklären, daß er jede Fabel, in der die Scenen nicht nach der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit zusammenhingen und wo der Fortschritt durch unnötige Zusätze und Einschiebsel unterbrochen sei, für ganz schlecht halte. — Dies führt ihn denn auf die Bemerkung über das Verhältnis der Dichtung zur realen Bühne seiner Zeit, zum „Bühnengerechten", — eine Bemerkung, die noch heute in vieler Hinsicht ihre Wahrheit hat.

11. Aristoteles, Rhetorik, III, 1, sagt uns, daß zu seiner Zeit auf der Bühne die Schauspieler viel mehr galten, als die Dichter. Wenn jene daher glänzende Episoden, von denen sie sich Effekt aufs Publikum versprachen, von den Poeten verlangten, so durften sich diese nicht weigern, auch wenn ihr ästhetisches Gewissen ihnen sagte, daß solche Einschiebsel trotz ihres Glanzes Fehler seien. Ganz wie heute!

12. Alle Verlegenheit der Kritiker über diese Sätze ist daraus entstanden, daß sie die dem Aristoteles häufige, vielleicht aus der Gewohnheit mündlichen Vortrags (wie bei Hegel) herrührende Form anakolu'thischer Redeweise nicht berücksichtigten, in welcher, wie hier, öfters dem Vordersatze mit ἐπεὶ ein bloßes δὲ in einem den Nachsatz vertre-

Handlung, sondern auch furchtbare und mitleidswerte Begebenheiten. Solche aber erhalten diesen Charakter hauptsächlich

tenden Nebensatze entspricht. Der Gedankenzusammenhang selbst ist durchaus klar. Aristoteles hat im vorhergehenden gesagt, daß und warum in der Fabel des Dichters der innere Zusammenhang die Hauptsache sei. Dies beweist er nun auch noch durch eine neue Betrachtung. Jene Forderung, die schon in dem der Fabel notwendigen Begriffe des Einheitlichen, Ganzen und Abgeschlossenen liege, ergebe sich auch aus der substantiellen Inhaltsbestimmung der tragischen Fabel und Handlung. Dieser Inhalt ist das Furchtbare und Mitleid Erregende. Aber auch solche Begebenheiten, fährt er fort, erhalten diesen ihren Charakter hauptsächlich nur dadurch, d. h. Furcht und Mitleid werden nur durch eine Folge solcher Ereignisse in den Zuschauern erweckt, wenn diese (die Zuschauer) sehen, daß in dem Gange der Handlung ein Glied notwendig durch das andere bedingt wird, und ganz vorzüglich, wenn trotz dieses innigen Zusammenhanges von Ursache und Wirkung, Grund und Folge dennoch das Entsetzliche und Jammervolle unerwartet zu Tage tritt, wenn der Zuschauer, obschon er sieht, wie im Gange der Handlung sich eins an das andere in folgerechtem Fortschritte reiht, doch ausrufen muß: „Wer hätte das gedacht! Wer hätte gedacht, daß Ödipus, der herrliche König und Held, so Furchtbares erfahren, so Jammervolles erdulden sollte!“ Mit feinem psychologischen Blicke nimmt Aristoteles in diesem Unerwarteten, obschon Folgerichtigen (ἐν τῷ παρὰ τὴν δόξαν), die Verwandtschaft wahr mit dem Begriffe des „Wunderbaren“, dessen, was der Mensch als unerklärlich anstaunt, und knüpft daran die sehr zur Sache gehörende Bemerkung: Wie sehr der Mensch darauf gestellt ist, ursachlichen Zusammenhang als das erste und bedeutendste anzusehen und auf sich wirken zu lassen, das sieht man recht bei der Betrachtung der Wirkung des Wunderbaren. Daß eine Bildsäule umfällt, ist nicht wunderbar; daß sie umfallend einen Menschen tötet, ist es auch nicht. Wenn aber der erschlagene Mensch, der in dieser Erzählung wie Don Juan zum Steinbilde des Komturs hinaufschaut, der Mörder dessen ist, den die Bildsäule vorstellt, dann faßt uns der Schauer des Wunderbaren (τὸ θαυμαστόν), — warum?

dadurch, daß sie in einem Kausalzusammenhange untereinander stehen, und in noch höherem Maße, wenn sie wider Erwarten eintreten. Denn auf diese Weise werden sie in höherem Grade die Eigenschaft des Wunderbaren haben, als wenn sie von ungefähr oder durch Zufall eintreten, da ja selbst unter den zufälligen Ereignissen diejenigen den größten Eindruck des Staunens hervorzubringen pflegen, welche gleichsam wie absichtlich gerufen eintreten, wie z. B. daß die Bildsäule des Mi'tys in A'rgos den Urheber des an dem Mitys begangenen Mordes tötete, indem sie ihm, als er sie anschaute, auf den Kopf fiel.[13] Denn solche Dinge scheinen nicht von ungefähr zu geschehen.

Schluß: Die Fabeln also, die von solcher Beschaffenheit sind, müssen notwendig die schöneren sein.

Zehntes Kapitel.

1. Die Fabeln sind teils einfache, teils verwickelte, da ja auch die Handlungen, deren Nachahmungen die Fabeln sind, von vornherein eben so beschaffen sind.

2. Einfach nenne ich diejenige Handlung, in deren zuvor definiertem[1] ununterbrochen fortschreitenden und einheitlichen Verlaufe ohne plötzlichen Schicksalswechsel (Peripetie') oder Erkennung[2] die Wandlung sich vollzieht. Verwickelt da-

---

weil uns ein rein Zufälliges, Ungefähres als beabsichtigte, auf einen Zweck gestellte That erscheint. — Daß das θαυμαστόν, das Wunderbare, ein Hauptingre'diens der tragischen Peripetie sei, sagt Aristoteles, Rhetorik, I, 11, 24.

13. Diesen merkwürdigen Vorfall erzählt Pluta'rch in seiner Schrift: Über die späte Rache der Gottheit, Kap. 8, wo noch andere ähnliche Begebnisse erzählt werden.

1. S. Kap. 8, § 4.

2. Erkennung ist hier soviel als Entdeckung, wie es Knebel übersetzt. Ich behalte die wörtlichere Übersetzung bei wegen Kap. XI, § 2.

gegen eine solche, infolge deren die Wandlung in Verbindung mit Erkennung oder mit plötzlichem Schicksalswechsel oder mit beiden zusammen stattfindet.

3. Diese aber müssen aus der Komposition der Fabel selbst als Folge sich ergeben, das heißt: aus dem, was vorhergegangen ist, muß ihr Eintreten als notwendig oder als wahrscheinlich einleuchten; denn es macht einen großen Unterschied, ob etwas infolge eines andern oder nur nach demselben geschieht.

Elftes Kapitel.

1. Plötzlicher Schicksalswechsel (Peripetie) ist der Umschlag der Dinge in ihr Gegenteil, von dem bereits oben gesprochen worden ist[1], und zwar, wie gesagt, ein solcher, der nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit erfolgt.[2] So kommt im Ö'dipus[3] einer zum Ödipus in der Ab-

---

1. S. oben Poetik, Kap. VII, § 7, und IX, § 11. Vgl. Müller II, S. 143—149. — Was Aristoteles Peripetie nennt, ist (wie Vischer I, S. 290 bemerkt) nicht Glückswechsel überhaupt, sondern ein ironisches Umschlagen des Glücks in das Gegenteil des Erwarteten und Erstrebten. Die Ironie der Umdrehung erstrebten Glücks in Unglück verdoppelt sich, wenn die Sache sich so verhält, daß neben dem Streben nach Größe und Glück die Anstalten hergehen, um gedrohtes Unglück zu vermeiden und gerade diese Anstalten das Gegenteil ihres Zweckes bewirken. Dieser Fall ist weniger rein bei Ödipus, weil hier das gedrohte Übel ohne allen Zusammenhang mit einer früheren eigenen Schuld irrationell geweissagt ist. Hingegen Ludwig XVI. stürzt gerade durch die Ahnung und versuchte Abwehr eines Unglücks, die jedoch selbstgeahnte Schuld ist, ins Unglück. — Daß der Begriff der Peripetie das Moment der Plötzlichkeit hat, darüber vgl. Vischer I, S. 290.

2. Über diese Gattung der Schicksalstragödie, „wo das Hauptgewicht auf den tragischen Ausgang der Handlung fällt und die Aristoteles die

sicht, ihm eine Freudenkunde zu bringen und ihn von seiner Furcht in bezug auf seine Mutter zu befreien, und bewirkt dadurch, daß er ihm offenbart, wer er sei, das Gegenteil. Und im Ly'nkeus[4], wo der eine abgeführt wird, um zu sterben, und Da'naos, der

---

verwickelte nennt" (s. Kap. 10, § 2), vgl. Vischer, IV, S. 1426: „Der König Ödipus ist das reinste Bild derselben. Allein dieselbe kann nur in der Poesie des klassischen Altertums auftreten, und zwar deswegen, weil nur diese ein vorausgesetztes, neidisch auflauerndes Schicksal kennt, das sich nicht aus den Handlungen der Menschen entwickelt. Was den Griechen normal war, ist uns abnorm, daher ist eine moderne Schicksalstragödie eine schlechte Tragödie."

3. Im „König Ödipus" des So'phokles. Wenn Aristoteles die Bezeichnung „König" wegläßt, so thut er es, weil er darauf rechnen kann, daß jeder Grieche, der lesen konnte, ohnedies verstand, welche von Sophokles' beiden Ödipustragödien er meinte; und wenn er auch den Namen Sophokles nicht ausdrücklich hinzusetzt, so lernen wir doch daraus, daß zu Aristoteles' Zeit jeder Leser wußte, daß, wenn von einer Tragödie „Ödipus" ohne weiteren Zusatz gesprochen wurde, eben nur der Sophokleïschen gedacht werden konnte. Ebenso wie wir heute getrost den „Tasso" erwähnen können, ohne zu fürchten, daß jemand an ein anderes Drama als das Goethesche denken werde. Viele Dichter, selbst Ä'schylos, hatten einen „Ödipus" gedichtet, aber ihre „Ödipe" zählten nicht gegen die Sophokleïschen.

4. Titel einer verlorenen Tragödie des von Aristoteles mehrfach erwähnten (s. unten Kap. 18 und Rhetorik II, 23) tragischen Dichters Theode'ktes aus der Stadt Phase'lis in Ly'kien, deren Einwohner ihrem berühmten Mitbürger auf ihrem Marktplatze ein Standbild errichtet hatten, das Alexander bei seinem Aufenthalte daselbst feierlich bekränzte. Theodektes war ein persönlicher Freund des Aristoteles, starb jung — nur vierzig Jahre alt — in Athen 399 v. Chr. und hatte doch bereits bei dreizehn Kunstwettstreiten dramatischer Aufführungen nicht weniger als acht Siege errungen Von seinen fünfzig Tragödien sind uns nur noch zehn den Titeln und spärlichen Andeutungen nach bekannt, unter denen außer dem Lynkeus, der das Schicksal des Gemahls der liebenden

andere, ihm folgt, um ihn zu töten, geschah es, daß infolge des Ganges der Ereignisse der letztere umkam, während der erstere gerettet wurde.

2. Erkennung zweitens ist, wie schon der Name anzeigt, die aus Unwissenheit in Wissen stattfindende Wandlung, die entweder zu Freundschaft oder zu Feindschaft zwischen den zu Glück oder Unglück bestimmten Personen führt. Die schönste Erkennung ist aber die, wenn mit ihr zugleich plötzliche Schicksalswechsel eintreten, wie dies zum Beispiel in dem Ödipus der Fall ist.[5]

3. Es gibt allerdings auch noch andere Erkennungen, denn auch in bezug auf leblose oder sonst irgend welche zufällige Dinge ereignet es sich manchmal, daß das Gesagte eintritt; und auch ob einer etwas gethan hat oder nicht gethan hat, kann Gegenstand der Erkennung sein; allein die wesentlichste für die Fabel und die wesentlichste für die (tragische) Handlung ist die zuvorbesagte.[6]

4. Eine derartige Erkennung und Peripetie wird nämlich entweder Mitleid in ihrem Gefolge haben oder Furcht, und Handlungen solcher Art sind es, deren Nachahmung, wie prinzipiell feststeht, die Tragödie ist. Dazu kommt endlich noch, daß sowohl das Glücklichsein als das Unglücklichwerden an Ereignisse solcher Art geknüpft sein wird.

5. Da aber die Erkennung eine Erkennung zwischen verschiedenen Personen ist, so gibt es Erkennungen, die nur einseitig in

---

und barmherzigen Danaï'de Hypermne'stra behandelte, auch ein Ödipus vorkommt. Danaos war der Vater der Hypermnestra, welcher seine Tochter als Verräterin, weil sie den Lynkeus nicht getötet hatte, vor das Volksgericht stellte, das sie jedoch freisprach. Wie Theodektes den Gang der Fabel dargestellt hatte, scheint er sich derjenigen Überlieferung angeschlossen zu haben, nach welcher Danaos durch das Rächerschwert des Lynkeus Thron und Leben verlor.

5. Sophokles, König Ödipus, Vers 924—1145.

6. Das heißt: eine solche Erkennung, welche zugleich mit einem Glücksumschlag (Peripetie) der betreffenden Personen, wie im Ödipus, verbunden ist. Vgl. § 2.

bezug des einen zu dem andern stattfinden, in Fällen, wo nur der eine als der, wer er ist, offenbar wird; andere dagegen wo es nötig ist, daß beide einander erkennen, wie z. B. die Iphigeni'a von dem Ore'stes erkannt wurde infolge der Absendung des Briefes, während es für ihn von seiten der Iphigenia einer andern Erkennung bedurfte.[7]

6. Was nun also die Fabel betrifft, so haben zwei Bestandteile derselben hier[8] ihr Gebiet: plötzlicher Glücksumschlag und Erkennung; aber es ist noch ein dritter vorhanden, das Pa'thos.[9] Von diesen drei Teilen sind plötzlicher Glücksumschlag und Erkennung bereits besprochen; Pathos aber ist eine Vernichtung oder Schmerz bewirkende Handlung, wie z. B. Tötungen auf offener Scene und die (zuweilen vorkommenden) schweren Körperleiden, Verwundungen und was dergleichen mehr ist.

Zwölftes Kapitel.[1]

1. Von den Bestandteilen der Tragödie dagegen, welche man als Formen anzusehen hat, haben wir früher[2] gesprochen.

---

7. Euri'pides, Iphigenia in Tau'ris, V. 733—837, wo Ore'st die Schwester dadurch erkennt, daß sie ihm einen Brief an ihren Bruder nach Griechenland mitgibt. Vgl. Müller II, 151.

8. Hier, d. h. in der verwickelten Fabel.

9. Pathos = zunächst Leiden und Unglück in äußerlich sichtbarer Gestalt, Leiden der Natur; Schreckensscenen, wie im Sophokleïschen Ajax. Vgl. Müller II, S. 152 fg. Daneben gebraucht Aristoteles dafür den Ausdruck pathe'ma (πάθημα); VI, § 1; XXIV, § 1.

1. Über den Inhalt dieses Kapitels vergleiche man Realencyklopädie IV, 2, S. 2057 — 2060. Ritter erklärt dies ganze Kapitel für das Einschiebsel eines späteren Grammatikers. Die Erklärung der hier abgehandelten Materien gehört zu den schwierigsten in der griechischen Litteratur und ist teilweise ein ungelöstes Problem.

2. Kap. VI, §§ 7 ff.

Was aber den Umfang und ihre speziell unterschiedene Einteilung betrifft, so sind es folgende: Pro'logos, Epeiso'dion[3], Ausgang, Chorgesang; und zwar ist der letztgenannte teils Einzugslied teils Standlied. Diese gehören den gesamten Chorpersonen an, einzelnen dagegen die Gesänge von der Bühne und die zerfällten Gesänge (Ko'mmoi).

2. Prologos (Vorakt) ist der ganze Teil der Tragödie, der dem Einzuge des Chors voraufgeht[4], Epeiso'dion der ganze Teil der Tragödie, welcher zwischen ganzen Chorliedern mitteninne liegt[5], Ausgang (E'xodos) der ganze Teil der Tragödie, hinter welchem ein Chorlied nicht mehr folgt.[6] Von der Chorpartie heißt Pa'rodos (Eingangslied)

---

3. D. h. etwa Auftritt. Die griechischen Tragödien waren nicht in Akte eingeteilt, doch hatten sie, wie wir aus Aristoteles lernen, gewisse äußerlich unterschiedene Abschnitte.

4. Oder wie Aristoteles in der Rhetorik (III, 14) sagt: Prologos ist in der Poesie, was in der Rede die Einleitung.

5. Ganze, d. h. ununterbrochen fortgehende, ein Ganzes (ὅλον) bildende Chorgesänge sind die Eingangslieder (Episo'dia) und die Standlieder (Sta'sima) zum Unterschiede von dem durch das Einfallen des Dialo'gs oder des Gesangs von der Bühne herab unterbrochenen Chorgesange, der oft innerhalb der Auftritte, wie z. B. in den unten erwähnten Ko'mmoi, statt hatte. (Nach Knebel.)

6. Diese Definition, wie die folgenden, paßt jedoch, wie Hermann bemerkt, eigentlich nur auf die Form der Tragödie, welche seit Sophokles herrschend war, denn die „Schutzflehenden" des Äschylos schließen mit einem Chorliede; und in den „Eumeni'den" desselben Dichters macht sogar ein anderer Chor, als der frühere, den Beschluß. Aristoteles hielt diese dreiteilige Form der Sophokleïschen Tragödie für die beste, nach welcher die eigentliche Tragödie, d. h. die Darstellung der tragischen Handlung, in drei Akte (wie wir sagen) durch das Dazwischentreten des Chors mit ganzen Liedern geteilt wurde. Wenn die uns erhaltenen

der erste Vortrag des ganzen Chors[7], Sta'simon (Standlied) dasjenige Lied des Chors, das keine Anapä'sten und Trochä'en hat[8], Kommos (zerfällter Gesang) endlich der Klagegesang, an welchem die Chorpersonen und die Personen der Bühne[9] gemeinsam Anteil haben.

Tragödien häufig mit einem anapä'stischen Syste'm des Chors schließen, so ist zu bemerken, daß solche Partieen nicht als Lieder von Aristoteles angesehen werden, da anapästische Systeme nie gesungen, sondern bloß vom Chorführer gesprochen wurden.

7. „Hermann macht darauf aufmerksam, daß Aristoteles das Eingangslied den ersten Vortrag (λέξις), nicht aber den ersten Gesang des ganzen Chors nenne, und leitet dies daher, weil dasselbe zuweilen durch Anapäste, die der Chorführer rezitierte, unterbrochen worden sei, wie z. B. in dem Eingangsliede von Sophokles' Anti'gone. Dadurch eben unterscheide sich auch das Eingangslied vom stetigen Gesange (Stasimon), daß der letztere von Anfang bis zu Ende, und zwar vom ganzen Chor, gesungen worden sei und von dieser Kontinuität auch seinen Namen erhalten habe. Es geht aber aus der Definition hervor, daß, wenn in vielen Tragödien der Chor schon vor dem Eingangsliede (welches z. B. im Ödipus auf Kolo'nos erst mit Vers 668 eintritt) mit den auf der Scene handelnden Personen Rede oder Gesänge wechselt, solche Reden und Gesänge von dem Chorführer vorgetragen wurden." Knebel.

8. D. h. keine anapästischen Systeme und keine trochäischen Tetrameter, weil diese eben nicht gesungen, sondern gesprochen wurden.

9. „Der Chor der griechischen Tragödie hatte seinen Platz in der Orche'stra, welche tiefer als die Bühne lag, auf der nur die handelnden Personen der Tragödie erschienen. Man hat sich also hier einen Gesang zu denken, in welchen sich die Agierenden und der Chor teilten. Wenn nämlich in der Regel die handelnden Personen nicht sangen, sondern sprachen, so ging doch an leidenschaftlich bewegter Stelle ihre Rede in förmlichen Gesang über, in welchen denn auch gewöhnlich der Chor sich zu mischen pflegte. So entstand der Klaggesang (der Ko'mmos), dergleichen in allen uns erhaltenen griechischen Tragödien, mit einziger

3. Die Bestandteile der Tragödie, welche für die dichterische Form notwendig sind, haben wir früher besprochen; was aber den quantitativen Umfang und die spezielle Einteilung betrifft, so sind es die eben genannten.

Dreizehntes Kapitel.

1. Jetzt dürfte es an der Zeit sein, nach dem bisher Gesagten zunächst die Untersuchung folgen zu lassen: was der Dichter bei der Komposition der Fabel zu erstreben und was er zu vermeiden suchen muß und auf welchem Wege und mit welchen Mitteln der Endzweck[1] der Tragödie erreicht werden kann.

2. Da, wie wir gesehen haben, die Komposition in der vollkommensten Tragödie nicht eine einfache, sondern eine verwickelte sein muß, und zwar in der Art, daß sie mitleidswerte und furchtbare Ereignisse darstellt — denn dies ist das Eigen-

---

Ausnahme von Äschylos' Eumeniden, vorkommen." Knebel. Diese zwischen den Choreuten und den Personen der Tragödie verteilten Gesangpartieen dienen meist dem Ausdruck der Teilnahme des Chors an den Leiden und Entschließungen der Handelnden. Vgl. Witzschel (Realencyklopädie, a. a. St., S. 2050).

1. Der Endzweck, d. h. die Aufgabe, welche sich die Tragödie stellt, oder, wie Aristoteles nach seinem Sprachgebrauche so kräftig bezeichnend sagt, die „Leistung", das „Werk" (ἔργον), welches hervorzubringen ihr eigentümlich und wesentlich ist. Diese Aufgabe und Leistung ist aber keine andere als die in der Definition der Tragödie (Kap. VI) angegebene: daß der tragische Dichter „durch Mitleid und Furcht die Erleichterung der peinvollen Eindrücke, welche das Anschauen solcher mitleidvollen und furchtbaren Begebenheiten hervorbringt, bewirken, daß er durch seine Kunst diese Eindrücke reinigen und idealisieren soll".

tümliche dieser Art von Kunstdarstellung — so ist zuvörderst offenbar, daß in dem dargestellten Schicksalswechsel weder die tugendhaften Männer aus Glück in Unglück geratend dargestellt werden dürfen — denn das ist weder mitleid- noch furchterregend, sondern empörend[2], — noch die lasterhaften aus Unglück in Glück, — denn dies ist das untragischste von allem, weil es keines der Momente enthält, auf die es ankommt; es erregt nämlich weder unsere menschliche Teilnahme[3], noch unser Mitleid oder unsere Furcht. Ebensowenig darf ferner umgekehrt der durchaus schlechte Mann aus Glück in Unglück geraten. Denn eine solche Komposition hätte zwar das Moment unserer allgemein menschlichen Teilnahme, aber weder Mitleid noch Furcht. Jenes nämlich hat zum Gegenstande den, der unverdient[4] unglücklich ist, diese den, der unseresgleichen ist.[5] Ein solcher Ausgang kann daher weder unser Mitleid noch unsere Furcht erregen.

---

2. Vgl. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, St. 82 (Werke VII, S. 367 ff. Lachmann und unsere Einleitung).

3. „Es ist nicht philanthrophisch", sagt Aristoteles wörtlich und bezeichnet damit jenes allgemeinste Gefühl der Zusammengehörigkeit und Teilnahme von Mensch zu Menschen, welches die Voraussetzung von Furcht und Mitleid, wie von allen speziellen positiven Affekten der Teilnahme und Neigung ist. Vgl. Nikomachische Ethik VIII, 1, § 3.

4. „Unverdient" sagt Aristoteles, nicht: unschuldig, nicht ohne alle und jede Schuld. Lears Wort:

Ich bin ein Mann,
An dem man mehr gesündigt, als er sündigte!"

gibt hier die beste Erklärung neben der Aristotelischen Auseinandersetzung über Mitleid und Furcht im fünften, achten und neunten Kapitel des zweiten Buches der Rhetorik.

5. Die hier im Texte folgenden Worte: ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον sind eine absolut unnötige, von einem müßigen

3. Es bleibt also nur der zwischen diesen beiden in der Mitte stehende übrig.[6] Ein solcher aber ist der, welcher einerseits ohne durch Tugend und Gerechtigkeit alles zu übertragen, andererseits doch auch wieder nicht durch Schuld seiner Schlechtigkeit und Bosheit[7] den Umschlag von Glück und Unglück erleidet, sondern durch irgend einen Fehltritt, und zwar einer aus der Zahl derjenigen, welche sich in hohem Ansehen und Glücke befinden, wie z. B. ein Ö'dipus*, ein Thye'stes und überhaupt die hervorragenden Männer solcher Geschlechter.

4. Damit hängt die Notwendigkeit zusammen, daß die wohlkomponierte tragische Fabel vielmehr einen einfachen[8]

Leser an den Rand geschriebene und durch spätere Abschreiber in den Text gekommene Erklärung der Worte „jenes" und „dieses" im vorhergehenden Satze. Wir haben sie daher mit Ritter gestrichen.

6. Nämlich als Erleider des tragischen Glückswechsels und Held der Tragödie.

7. Zur Bosheit (μοχθηρία) wird die allgemeine Schlechtigkeit (κακία) des Menschen, infolge deren derselbe als ein κακός der Gegensatz des Guten (ἀγαθός) ist, durch seine Handlungen, welche anderen Leid und Elend (μόχθος) bereiten. — Ebenso wird durch „Tugend und Gerechtigkeit" die Qualität des tragischen Helden als Mensch und als Staatsbürger bezeichnet. Nach beiden Seiten hin darf er nicht über das Maß der Menschheit hervorragen.

8. Aristo'teles kommt hier auf die im achten Kapitel (besonders § 4) betonte Einheit der Fabel, die sich hier auch in der Einheit des Interesses bewähren soll, zurück, wenn er der tragischen Fabel mit einfachem Ausgange, mit der einen Schicksalswandlung (μεταβολή) des Helden aus Glück in Unglück den Vorzug gibt vor der tragischen Fabel mit doppeltem Ausgange, in welcher die eine Partei durch verdientes Unglück bestraft und die andere durch verdientes Glück belohnt wird. (Beispiel Ody'sseus und die Freier in der Odyssee'.) Diese letztere Art der Fabel mit doppeltem Ausgange hatten andere Ästhetiker, die wir nicht

* Der Laut, hinter dem das Zeichen ' steht, hat den Ton: Deu'tschland ü'ber a'lles.

und nicht einen doppelten Ausgang haben muß, wie manche Ästhetiker behaupten, und daß der Schicksalswechsel in ihr nicht aus Unglück in Glück, sondern umgekehrt aus Glück in Unglück, nicht durch die Bosheit, sondern durch den bedeutenden Fehltritt eines Individuums, wie es eben von uns beschrieben worden oder das eher besser als schlechter ist[9], geschehen muß.

5. Einen beweisenden Beleg dafür liefert auch die Geschichte der Tragödie. Vordem pflegten die Poeten alle Fabeln, die ihnen vor die Hand kamen, frischweg eine nach der andern zu behandeln.[10] Jetzt aber hält sich die Komposition der schön-

---

mehr kennen, empfohlen, und gegen sie ist die Pole'mik des Philosophen gerichtet. Wir sehen also, daß die Theorie der Tragödie schon vor Aristoteles in der griechischen Litteratur vielfach behandelt worden war.

9. Diese Beschränkung seiner im vorhergehenden Paragraphen gegebenen Definition des tragischen Helden ist ebenso fein empfunden als wichtig für den auf das Ideale gerichteten Sinn der griechischen Tragödie, dem Aristoteles huldigt. Übrigens ist stets festzuhalten, daß Aristoteles in diesen Bestimmungen immer nur die beste, die vollkommenste (καλλίστη, s. §§ 2 und 5), also gleichsam das Ideal einer Tragödie vor Augen hat, wenn er z. B. die Tragödie mit glücklichem Ausgange zu verwerfen scheint. Er schätzte einen Philokte't des Sophokles oder die Taurische Iphigeni'a des Euripides gewiß nicht gering, aber er stellte sie tiefer als einen Ödipus und eine Antigone. — Wichtig sind hierfür Kap. VII, § 7 und Kap. XI, § 4, aus welchen Stellen man ersieht, daß der Philosoph, der überhaupt nie abstrakt rigoristisch ist, die Tragödie mit glücklichem Ausgange keineswegs unbedingt verworfen hat. — Vgl. auch Vischer, Ästhetik, I, S. 299.

10. Die Übersetzung sucht den leisen Spott auszudrücken, mit dem Aristoteles hier, besonders in dem von ihm gebrauchten Ausdrucke ἀπηρίθμουν, auf das Verfahren der alten tragischen Poeten vor der großen Blütezeit des tragischen Dreigestirns zurückblickt und wobei er eine für uns fast spurlos verlorene Litteratur vor Augen hatte, aus welcher

sten Tragödien an wenige einzelne Häuser[11], wie z. B. an einen Alkmä'on, einen Ö'dipus, Ore'stes, Melea'ger, Thye'stes und Te'lephus und andere ähnliche Personen, die das Geschick traf, furchtbare Dinge zu leiden oder zu vollbringen.

6. Also noch einmal: die ästhetisch[12] vollkommenste Tragödie ist das Resultat dieser Komposition. Darum sind auch die Kunstrichter im Irrtum, welche es eben dem Euri'pides zum Vorwurf machen, daß er dies in seinen Tragödien thut[13] und daß dieselben in der Regel einen unglücklichen

---

zu ersehen war, wie sich allmählich das Bewußtsein über das Wesen und die Bestimmung (über das ἔργον, s. Note zu Kap. XIII, § 1) der Tragödie in den Dichtern selbst dahin entwickelt hatte: zu der Einsicht, daß, wie Vischer (Ästhetik I, S. 299) sagt, im Wesen des Tragischen selbst der Grund liege, warum die besondere Kunstform, in welcher es sich seinen höchsten Ausdruck gibt, die Tragödie, so wenig Stücke mit glücklichem Ausgange haben kann und auch in diesen der glückliche Ausgang nur als das Ende langer Leiden erscheint. Vgl. Schlegel, Dramatische Vorlesungen, I, S. 108 fg.

11. Vgl. Kap.. XIV, § 10.

12. „Ästhetisch": so übersetze ich das κατὰ τὴν τέχνην, d. h.: „nach der Theorie der Kunst" oder: „nach den Gesetzen der Poetik", der „poetischen Kunst", — denn von dieser τέχνη handelt der Philosoph.

13. D. h.: daß er nach der von Aristoteles angegebenen Weise den Gang seiner tragischen Handlung komponiert. Aristoteles polemisiert hier aufs neue gegen andere Ästhetiker, welche über das Wesen der Tragödie geschrieben hatten, und trägt kein Bedenken, ihrem überzarten Empfinden, dem das Schwere und Leidvolle in den Konflikten und Katastrophen des Euripides nicht zusagte, den kräftigen Sinn der Masse des Volkes, die bei den Aufführungen das Publikum bildete, entgegenzustellen. Aristoteles' Ansicht über dies Publikum ist ausgesprochen im dritten Buche der Politik (Kap. 6, §, 4; Kap. 11 Bekker), wo es heißt: „Die Gesamtmasse des Publikums (οἱ πολλοί) ist ein besserer Richter über die Leistungen der Musik und der Dichter, als einzelne; denn dies viel-

Ausgang haben. Dafür gibt es einen höchst schlagenden Beweis. Auf den Bühnen nämlich und bei den Aufführungen der Kunstwettstreite erscheinen solche Tragödien, wenn sie gut dargestellt werden, immer als die am meisten tragischen, und Euripides, wenn auch in allem übrigen die Ökonomie seiner Stücke keineswegs gut zu heißen ist, erscheint doch jedenfalls, wenn es auf das spezifisch Tragische ankommt, als der erste unter den tragischen Dichtern.[14]

7. Die zweite dem Range nach dagegen ist die gegenwärtig von einigen als die erste hingestellte Komposition[15], wo die Komposition eine doppelte ist und die Lösung für die Besseren und für die Schlechteren zu einem entgegengesetzten Ende führt. Sie gilt aber gegenwärtig für die erste wegen der Schwachherzigkeit des Publikums der Theater. Die Dichter lassen sich nämlich von ihm beeinflussen und suchen es den Zuschauern nach Wunsch zu machen.[16] Nicht diese Lust ist aber die

---

füßige, vielhändige und vielköpfige Wesen, welches gleichsam zu einem Menschen wird, schließt eben das Verständnis aller einzelnen Teile eines Kunstwerks in sich."

14. Siehe die Einleitung.

15. Aristoteles sagt wörtlich: „Die zweite ist die von einigen als erste bezeichnete Komposition (σύστασις), welche einerseits eine doppelte Komposition hat." Das ist so nachlässig ausgedrückt (die Komposition, welche die Komposition als eine doppelte hat), daß ich vermute, das erste Mal sei das Wort σύστασις ein Einschiebsel, statt τραγῳδία, was aus § 6 zu ergänzen war. — Das Präsens übrigens, dessen sich Aristoteles hier wie in §§ 4 und 6 bei der Bezeichnung der Urteile jener Kunstphilosophen bedient, gegen deren Ansichten er polemisiert, berechtigt uns zu der Annahme, daß wenigstens ein Teil derselben der Gegenwart angehörte. Über das doppelte Interesse in der Tragödie s. Schlegel, Dramatische Vorlesungen, Teil II, S. 95; 108.

16. Es gab also auch zu Aristotes' Zeit schon Poeten, die ängstlich nach dem Publikum hinhorchten und deren Sinn darauf gerichtet war zu

Lust, welche man von der Tragödie zu fordern hat[17], sondern sie gehört mehr in den Bereich der Komödie. Denn mögen dort die Personen in der Fabel auch die heftigsten Feinde sein, wie z. B. Ore'stes und Ägi'sthos, so treten sie doch am Ende des Stückes als gute Freunde ab, und keiner wird vom andern ums Leben gebracht.

Vierzehntes Kapitel.

1. Es kann nun zwar das Furcht und Mitleid Erregende aus der Darstellung fürs Auge[1] gewonnen werden; es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, was das vorzüglichere und die Weise des besseren Dichters ist. Denn auch ohne den Sinn des Gesichts ins Spiel zu bringen, muß die Fabel so komponiert sein, daß der, welcher

---

ergründen, was das Publikum wünsche, um ihm sofort die begehrte Kost vorzusetzen. Ähnlichen Erscheinungen begegnen wir in unseren Tagen. Denn während unsere großen Heroen, ein Goethe und Schiller, allein ihrem innern Drange folgend, vielmehr das Publikum beeinflußten, stimmten und bildeten, als daß sie sich um seine Wünsche und Launen bekümmert hätten, für die ein Goethe noch ein halb Dutzend Werther oder Götze und Schiller noch ebensoviel Stücke im Geschmack der Räuber hätte schreiben mögen, geht jetzt das Streben vieler in dem reinen Boutiquierindustrialismus auf, zu bringen, was verlangt wird, und den Wind zu erkunden, woher und wohin er weht, um mit diesem zu segeln.

17. Vgl. Kap. XIV, §§ 2 fg., und Kap. XXVI, § 7.

1. Über diese hat sich Aristoteles bereits oben Kap. VI, § 19 ausgesprochen. Vgl. auch Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Stück 80 (VII, S. 361 Lachmann), der unsere Stelle übersetzt hat. Dem Euripides macht Aristo'phanes (in den „Fröschen", V. 1063) dies Wirken durch den Gesichtssinn auf die Erregung des Mitleids im Zuschauer zum Vorwurf. Dort sagt Äschylos zum Euripides:

den Verlauf der Begebenheiten bloß als Hörer vernimmt, infolge dessen, was da geschieht, Schauer und Mitleid empfindet, wie das sicherlich bei einem der Fall sein wird, der die Fabel des Ödipus hört.[2]

2. 3. Diese Wirkung hingegen durch die Darstellung fürs Auge ist weniger künstlerisch und abhängig von dem scenischen Aufwande der Choregie'.[3] Die Dichter aber, welche durch die Darstellung nicht das, was Furcht, sondern lediglich das, was Staunen erregt[4], zu Wege zu bringen streben, haben gar nichts mehr mit der Tragödie gemein. Denn nicht alle und jede Lust soll man von der Tragödie verlangen, sondern die ihr eigentümliche. Da es nun die aus Mitleid und Furcht durch Vermittelung der dichterischen Darstellung hervorgehende Lust ist, welche

---

„Fürs erste: du ließest in Lumpen gehüllt auftreten die Könige waren,
Um des Mitleids wert sie zu zeigen dem Volk!"

2. Vgl. Müller II, S. 61 ff.

3. Der Dichter, der zur Erregung der tragischen Empfindungen des Mitleids und der Furcht oder, wie hier Aristoteles sagt, des Schauergefühls (φρίττειν) die Wirkung durch den Gesichtssinn nötig hat, steht als Künstler auf einer niedrigeren Stufe und macht sich abhängig von dem, der für die Ausstattung und Inscenierung seines Stücks die Kosten zu tragen oder, wie es griechisch heißt, die Choregie' zu leisten hat, die zu Athen eine kostspielige Sache und eine Leistung war, welche den reichsten Bürgern oblag. Näheres darüber in Pauly's Realencyklopädie II, S. 235 fg.

4. Aristoteles hat hier solche Dichter im Auge, welche mit den romantischen äußeren Effektmitteln, mit Zaubererscheinungen und Wundern, mit Vorführung von Giganten und Titanen, Göttererscheinungen, Blitz und Donner und überhaupt mit den Paukenschlägen des Bühneneffekts auf diejenigen zu wirken suchen, die von der Tragödie verlangen, daß dieselbe ihnen äußerlich Ungeheuerliches und Wunderbares zur Erschütterung ihrer Nerven sichtbar vorführe.

uns der Dichter bereiten soll, so liegt es am Tage, daß er dies[5] in die dargestellten Thatsachen hineinzudichten hat.

4. Untersuchen wir jetzt, welche Art von Vorfällen in der Tragödie furchtbar oder mitleidswert erscheinen. Notwendig müssen zunächst Handlungen dieser Art entweder von Freunden gegen Freunde oder von Feinden gegen Feinde oder von Personen, die keines von beiden sind, gegen einander verübt werden. Wenn nun ein Feind den andern tötet, so gewährt er uns weder in dem Augenblicke, wo er die That vollbringt, noch während er mit ihrer Vollbringung umgeht, ein mitleidswürdiges Schauspiel, außer dem, was aus der gewaltsamen That selbst, sofern sie ein Leiden ist, entspringt.[6] Ebenso wenig wenn die Personen weder Freunde noch Feinde sind. Wenn aber die zerstörenden

---

5. Dies, τοῦτο, d. h. die Fähigkeit, bei dem Hörer und Zuschauer die Empfindungen der Furcht und des Mitleids zu erwecken.

6. Ein Leiden nämlich für den, welcher getötet wird. — Aus dieser Stelle geht klar hervor, was stets festzuhalten ist, daß Aristoteles Furcht und Mitleid der Zuschauer in der Tragödie immer nur auf das Thun und Leiden des Helden bezieht. Wenn ein Feind mit Absicht seinen Feind tötet, wenn z. B. Orest den Ägi'sth erschlägt, so ist dies an sich noch kein tragisches Schauspiel für den Helle'nen und nimmt dessen Mitleid keineswegs in Anspruch, wenn schon die That selbst (αὐτὸ τὸ πάθος, vgl. Herodo't I, 137), insofern ein Mensch durch sie den Tod erleidet, unser menschliches Mitgefühl erregen mag. Ganz unrichtig aber erklärt Ritter (S. 180) den Sinn des Philosophen, wenn er meint, Aristoteles nenne einen solchen Fall untragisch, weil wir mit einem absichtlichen Mörder, der also nicht unschuldig sein könne, kein Mitleid zu fühlen vermögen und eben so wenig tragische Furcht empfinden können, weil sich kein Zuschauer in seine Stelle versetzen, d. h. fürchten könne, im ähnlichen Fall werde er selbst ähnlich handeln. Gerade umgekehrt verhält sich die Sache. Daß ein Feind den andern vernichtet, erschien dem kräftigen Sinne der Alten durchaus in der Ordnung, und jeder Helle'ne würde an Orests Stelle den Ägisth mit bestem Gewissen erschlagen

Leidenschaften in solchen Verhältnissen ausbrechen, deren Wesen die Liebe ist, also wenn z. B. ein Bruder den Bruder oder ein Sohn den Vater oder eine Mutter den Sohn oder ein Sohn seine Mutter tötet oder zu töten beabsichtigt oder sonst etwas derart thut, — solche Stoffe muß der Dichter suchen.[7]

5. Was nun die von der Sage fertig überkommenen Fabeln anlangt, so ist es dem Dichter nicht gestattet, dieselben aufzulösen[8], das heißt: er darf zum Beispiel nichts daran ändern, daß Klytämne'stra von der Hand des Ore'stes und Eriphy'le von der Hand des Alkmä'on stirbt. Selbst zu erfinden,

---

haben. Der Thäter ist daher kein Gegenstand des tragischen Mitleids für den Zuschauer, der höchstens sich eines augenblicklichen menschlichen Mitgefühls für den Sünder, den der Rächer erschlägt, nicht erwehren kann.

7. Vgl. Vischer, Ästhetik, I, S. 313: „Diese Stelle enthält einen sehr treffenden Wink für die wahrhaft tragischen Kollisionen, gilt aber keineswegs allein für die vorliegende dritte Form des Tragischen (Kollision zweier gleichberechtigten Mächte), vertreten durch zwei in Gegensatz geratende Personen — sondern die Worte des Aristoteles gehen ebenso auf die zweite Form, die einfache Schuld, wie auf die dritte, den tragischen Konflikt. Denn wenn ein Bruder den Bruder u. s. w. tötet, so kann dies geschehen aus Haß überhaupt und Schlechtigkeit, wie es Richard III. thut, es kann ihn aber auch ein berechtigtes Pathos dazu treiben, wie den Polynei'kes gegen Ete'okles, der ihm seinen Anteil an der Herrschaft über The'ben verweigert. Tragisch ist auch die erstere Form, denn sie verletzt, was durch Liebe gebunden sein soll, tragischer aber die letztere, denn hier erst gerät mit der Liebe ein anderes Gesetz in Streit, das Recht, dem nicht Genüge gethan werden kann, ohne jene zu verletzen. Aristoteles hat beide Formen nicht unterschieden."

8. Eine von der Überlieferung gegebene Fabel „auflösen" nennt es Aristoteles, wenn der Dichter sie in ihrer wesentlichsten Komposition alteriert, wenn er z. B. die Orestesfabel so behandelt, daß in seiner Darstellung die Mutter nicht vom Sohne getötet wird.

ist dagegen seines Amtes, und die überlieferten gehörig zu benutzen.

6. Was ich aber unter „gehörig" verstehe, will ich sofort deutlicher erklären.

Die Handlung kann nämlich einerseits in der Weise vor sich gehen, wie die alten Dichter darzustellen pflegten, daß die Handelnden wissen, was, und die Personen kennen, an denen sie es thun, gleichwie auch Euri'pides seine Mede'a als Mörderin ihrer Kinder dargestellt hat. Sie kann aber auch so vor sich gehen, daß die Handelnden zwar die That thun, aber daß sie sie thun, ohne im Momente der That das Furchtbare derselben zu kennen, und erst nachher das freundschaftliche Verhältnis[9] erkennen, wie Sophokles' Ödipus. Dort fällt nun zwar die That außerhalb des Dramas, Beispiele aber, wo sie in der Tragödie selbst geschieht, sind der Alkmä'on des Asty'damas[10] oder der Tele'gonos in dem Verwundeten Ody'sseus.[11]

7. Nun ist daneben noch ein dritter Fall möglich, daß nämlich derjenige, welcher im Begriffe ist, irgend eine solche

---

9. Das zwischen ihnen und denen, welche ihrer That als Opfer gefallen sind, obwaltet; — wie Ödipus erst später erfuhr, daß der von ihm erschlagene übermütige Mann sein Vater gewesen war.

10. Astydamas hießen zwei tragische Dichter, Vater und Sohn, beide Athener und Verwandte des Äschylos. Über die auch von Sophokles und Euripides behandelte Sage von Alkmäon vgl. Realencyklopädie I, S. 314, sowie Knebel zu Aristoteles, Rhetorik, II, 23. Alkmäon tötete in dem von Aristoteles angeführten Stücke des Astydamas seine Mutter, ohne zu wissen, daß sie es sei.

11. Nach Athenä'os war Chäre'mon (s. die Bemerkung zu Kap. I, § 9) der Dichter dieses Stückes, in welchem Tele'gonos, der Sohn des Odysseus und der Ki'rke (Realencyklopädie V, S. 868 fg.), seinen Vater tötete, ohne ihn zu kennen. Athenä'os XIII, S. 562 F und S. 608 E.

schwere That aus Unwissenheit zu begehen, zur Erkenntnis[12] kommt, bevor er sie ausführt.

Damit sind alle möglichen Fälle erschöpft; denn notwendig vollbringt entweder der Handelnde seine That oder er vollbringt sie nicht, und ebenso weiß er entweder, was er thut, oder er weiß es nicht.

Hier ist nun der Fall, daß einer, der die Natur seiner That zwar kennt, aber sie dennoch thun will und doch nicht vollführt, der verwerflichste. Denn das Frevelhaftgräßliche des Eindrucks bleibt, ohne daß ein solcher Fall tragisch wäre, weil das Erschütternde der vollbrachten That fehlt. Darum komponiert auch kein Dichter so, wenige seltene Fälle ausgenommen, wie z. B. in der Anti'gone Hä'mon den Kre'on[13] (töten will aber nicht

---

12. D. h.: Zur Erkenntnis der wahren Natur seiner That, indem er erfährt, wer der Gegenstand derselben ist. Vgl. die interessante Parallelstelle in Aristoteles' Kritik der Platonischen Weiber- und Kindergemeinschaft Politik II, Kap. 1, § 14.

13. Gruppe (Aria'dne, S. 556), Müller a. a. O. II, S. 155, und Ritter halten diese Stelle von „darum" bis „Kreon" ganz oder teilweise für das Einschiebsel eines späteren Lesers der Poetik, weil sie einen ungerechten Tadel des Sophokles in sich schließe. Mit Unrecht. Die Bemerkung des Aristoteles über das unnütz Gräßliche des Eindrucks, den ein solcher bewußter Vorsatz zu einer That macht, deren frevelhafte Natur der, welcher sie thun will, in ihrem vollen Umfange kennt und die er am Ende doch nicht vollzieht, ist ebenso fein und richtig, als das Beispiel der Ausnahme gut gewählt. Denn Aristoteles tadelt den Sophokles ganz und gar nicht, er führt vielmehr das Verhalten Hämons in der „Antigone" gegen seinen Vater Kreon als einen der seltenen Fälle an, wo der Dichter sich erlaubte, scheinbar gegen die von ihm hier aufgestellte allgemeine Regel zu verstoßen. Bekanntlich ruft Hämon bei Sophokles (Antigone V. 1474) in der Leidenschaft höchster Verzweiflung seinem Vater, der sich nicht erbitten lassen will, die Antigone, seine Braut, zu begnadigen, die Worte zu:

„So stirbt sie also! Doch ihr Tod reißt einen mit!"

Der Vater versteht diese Worte als eine gegen ihn gerichtete Drohung,

tötet). Dem zunächst steht der Fall, wo der Handelnde die That ausführt.[14]

8. Besser ist es jedoch, wenn der Handelnde seine That vollbringt, ohne ihre eigentliche Natur zu kennen, nach der

---

und auch der Zuschauer, der das Stück zum ersten Male sah, mochte sie schaudernd so deuten. Denn, wie Knebel richtig bemerkt: die Aufregung des um Rettung seines Teuersten ringenden Hämon begünstigte diese Auffassung seiner Worte, während das Interesse des Zuschauers für die hochherzige Jungfrau darin eine Hoffnung zu ihrer Rettung fand, obwohl erbebend, daß diese Rettung um den Preis eines Vatermordes erkauft werden sollte; und doppelt erschütternd mußte darum in diesem Widerstreite der Gefühle die Katastrophe wirken. Denn durch diese erfahren wir erst den eigentlichen Sinn jener Worte Hämons. Hermann ist gleich bei der Hand anzunehmen: „Aristoteles habe den Sinn dieser Worte mißverstanden (male intellexerat Antigonae v. 752!) und somit ein falsches Beispiel angeführt." Aristoteles den Sophokles mißverstanden!! Und das in einer Sache, wo ein Mißverstand selbst für einen heutigen Leser nicht möglich ist, falls er das Stück durchgelesen hat! Nein, der große Denker hatte dem Sophokles tief ins Herz gesehen. Er hatte gesehen, daß Sophokles in diesen doppelsinnigen Worten Hämons eine furchtbare Seelenlage ausdrücken wollte, in welcher der aufs äußerste gebrachte Jüngling und Liebende zwischen Mord und Selbstmord schwankend nur das eine weiß: „Dieser Mord der unschuldigen Geliebten wird mich zu einer furchtbaren That treiben!" Aristoteles führt also das Beispiel aus der Antigone als einen der seltenen berechtigten Ausnahmefälle an, wo der Dichter den Handelnden selbst einen Augenblick an eine That, wie ein Vatermord ist, denken lassen kann, ohne daß er sie ausführt. Denn das μιαρόν, das Gräßliche des Eindrucks, wird entschuldigt durch die Situation des durch die Härte des Vaters zur Verzweiflung gebrachten Jünglings und gesühnt durch den eigenen freiwilligen Tod desselben.

14. D. h.: „Nächst dem eben besprochenen Falle hat am wenigsten Wert als tragischer Stoff der zweite Fall, wo der Handelnde, wissend, mit wem er es zu thun hat, sich die That vorsetzt und sie auch vollbringt." Knebel.

Ausführung aber dieselbe erkennt; denn einerseits bleibt hier das Frevelhaftgräßliche fern, während andererseits die nachfolgende Erkenntnis von erschütternder Wirkung ist.

9. Am wirksamsten jedoch ist der letzte Fall; ich meine einen solchen wie im Kresphontes[15], wo die Merope im Begriffe steht, ihren Sohn zu töten, ihn aber nicht tötet, sondern ihn vorher erkennt, und in der Iphigenie, wo die Schwester den Bruder, und in der Helle, wo der Sohn, im Begriff seine Mutter auszuliefern, sie erkennt.

10. Deshalb nämlich halten sich, wie bereits früher gesagt worden ist[16], die Tragödien in dem Kreise einiger wenigen Geschlechter. Denn indem die tragischen Dichter sich nach Stoffen umsahen, wurden sie nicht durch die Regeln der Kunst, sondern durch des Zufalls Gunst[17] dahin geführt, in

---

15. Man vgl. Lessings treffliche Auseinandersetzung in der Hamburgischen Dramaturgie, Stück 37—40 (Werke VII, 164—187 Lachmann). Von dem „Kresphontes" des Euripides sind noch eine Anzahl (23) Bruchstücke erhalten. Aus der „Taurischen Iphigenie" desselben Dichters gehört hierher die Scene V. 775 ff. Von der Tragödie „Helle" wissen wir nichts. Valckenaer substituiert dafür an unserer Stelle die Euripideische Tragödie „Antiope" (Diatribe in Euripidis perditorum dramatum reliquias, Leipzig 1824, S. 62).

16. Nämlich Kap. XIII, § 5. — „Deshalb", d. h. wegen der vielfachen von Aristoteles aufgezählten Bedingungen, welche zu einer guten tragischen Fabel gehören und die sich in der überlieferten und ausgebildeten Sage nicht häufig schon fertig vorfinden, während doch wiederum der Dichter an solchen fertigen Fabeln nichts Wesentliches ändern darf. (S. oben § 5.)

17. Ich habe versucht, das allitterierende Wortspiel (ἀπὸ τέχνης — ἀπὸ τύχης), welches in der Ausdrucksweise des Aristoteles liegt, wiederzugeben. Er will sagen, daß, wie überhaupt aller Theorie immer erst die Praxis vorausgeht, so auch die alten Dichter der Tragödie nicht aus klarem künstlerischen Bewußtsein über das Wesen ihrer Kunst (οὐκ ἀπὸ τέχνης), sondern aus einem glücklichen Instinkte (ἀπὸ τύχης) die gesuchten wirksamen Stoffe zu finden geleitet wurden.

ihren tragischen Fabeln solche Wirkungen anzubringen. Sie sind also gezwungen, sich in allen solchen obengenannten Häusern häufig einzufinden[18], in denen Leidensschicksale der gedachten Art sich zugetragen haben.

Damit wäre denn über die Komposition der Thatsachen, und wie die tragischen Fabeln beschaffen sein müssen, genügend gesprochen.

Fünfzehntes Kapitel.

1. Was nun weiter die Charaktere betrifft, so sind es vier Punkte, auf die der Dichter sein Augenmerk richten muß. Der eine und wichtigste derselben ist, daß sie sittlich tüchtige sind.[1] Die tragische Person wird sittlichen Charakter

18. Auch hier erlaubt sich der ernste Denker einen leisen Scherz im Ausdrucke zur Erklärung der Thatsache, die, wie es scheint, schon zu seiner Zeit manchen Kunstrichtern auffällig geworden ist, daß nämlich die tragischen Dichter wieder und immer wieder dieselben Stoffe, dieselben Schicksale und Erleidnisse (πάθη) derselben Familie und Häuser der Labdaki'den, Atri'den u. s. f. in ihren Tragödien behandelten. „Sie müssen sich wohl", sagt er, „in diesen Häusern, von denen ich oben gesprochen habe (s. § 5), versammeln und gleichsam Rendezvous geben (denn dies bedeutet ἅπαντᾶν z. B. in Aristoteles' Politik VI, 2, 7), weil sie sonst nirgends vorfinden, was sie suchen und brauchen."

1. Vgl. Kap. II, § 4; Kap. XIII, §§ 1—4. Es ist immer nur von dem sittlichen Charakter des Helden, der Hauptperson oder den Hauptpersonen der Tragödie, die Rede. Lessing (Hamburgische Dramaturgie, Stück 83, VII, S. 371 — 373 Lachmann) hat diesen Punkt etwas kurz behandelt und die ausführliche Erklärung, die er an einem anderen Orte geben wollte, nicht gegeben. August Wilhelm von Schlegel (Dramatische Vorlesungen I, S. 105 ff. und 205) und Friedrich von Schlegel (Werke, Teil 5, S. 134 ff.) sind gleichfalls nicht im Kerne der Sache. Dieser Kern ist die Absicht, die Proai'resis, wörtlich: „der Vorsatz" (vgl. Biese, Philosophie des Aristoteles, II, S. 248 ff.), der das Thun des Handelnden bestimmt. Die beste Erklärung gibt Aristoteles selbst in seiner

überhaupt haben, wenn, wie oben gesagt wurde[2], ihr Reden oder ihre That irgend eine Absicht ans Licht stellt, und im speziellen Falle sittlich tüchtigen Charakter, wenn diese eine sittlich tüchtige ist.[3] Solche sittliche Tüchtigkeit ist möglich

---

Rhetorik (III, Kap. 16). „Was ist es," fragt er dort, „was einer Erzählung der Thatsachen sittliche Farbe gibt? Dazu dient erstens, daß man seine Absicht (προαίρεσις) kund gibt. Nach der Beschaffenheit dieser letzteren richtet sich auch die Beschaffenheit des Charakters (des ἦθος). Die Beschaffenheit der Absicht aber hängt von dem Endzwecke (τῷ τέλει) ab." Wer also einen sittlich guten Endzweck bei seinem Thun vor Augen hat, kann zwar durch sein Handeln mit anderen sittlichen Pflichten in Kollision geraten, ja gegen diese sündigen; aber sein Charakter bleibt darum doch ein sittlich tüchtiger (ein χρηστός). Beispiele: Oreſtes, der in Pflicht der Blutrache die Mutter tötet; Ödipus, der seinen Vater unwissend zwar und in anscheinend gerechter Vergeltung eines Angriffs erschlägt, aber doch darin fehlt, daß er, dem geweissagt war, daß er seinen Vater erschlagen werde, nicht jeden ältern Mann verschont; Anti'gone gegenüber dem Gesetze des Staats, das Kreon, Kreon gegenüber der Antigone, die das ungeschriebene Gesetz der Pietät vertritt. Sie alle begehen schwere Versündigungen (ἁμαρτίαι); aber ihre sittliche Absicht (ihre προαίρεσις) an sich ist eine gute, weil ihr Zweck ein guter ist, und somit sind und bleiben sie selbst in ihren schweren Thaten sittlich tüchtige Menschen und Gegenstände unserer Theilnahme. Wenn aber ein Mensch aus gemeiner Absicht, aus niedrigem Eigennutz handelt, wie Menela'os in Euripides' Oreſtes (ſ. unten § 5), so ist er eben kein honetter Charakter, kein χρηστός, sondern ein Lump, und als solcher gehört er nicht in die Tragödie, zumal wenn die Fabel, das Sujet selbst einen solchen Charakter und solches Handeln nicht, wie Aristoteles hinzusetzt, mit innerer Nothwendigkeit fordert. Das griechische χρηστός ist das altdeutsche frum. (S. Viſcher I, S. 304).

2. S. Kap. IV, §§ 16 fg.

3. Die in den meisten Ausgaben und einigen Handschriften stehenden Worte φαῦλα μὲν ἐὰν φαύλη ᾖ sind ein unnützes Einschiebsel eines Lesers, der den Sinn des Aristoteles nicht verstand.

bei jeder Menschengattung, denn auch ein Weib kann sittlich tüchtig sein, ebenso ein Sklave, obschon vielleicht von beiden das eine ein geringeres Wesen (als der Mann), der andere, im allgemeinen betrachtet[4], ein schlechtes und armseliges ist.

2. Der zweite Punkt begreift das Angemessene.[5] Es gibt z. B. allerdings einen tapferen Charakter; aber es ist für ein

---

4. ὅλως = im allgemeinen betrachtet, steht entgegen dem τρόπον τινά, d. h. „in gewisser Beziehung genommen". Vgl. Aristoteles, Tiergeschichte, I, Kap. 8, § 3 Schneider. An und für sich kann der Sklave als solcher nach Aristoteles und den Begriffen der Alten keinen Anspruch darauf machen, ein χρηστός zu sein. Sofern er Sklave ist, ist er ein verächtliches, elendes, schlechtes Wesen, ein φαῦλον, der Gegensatz zu dem Tüchtigen und Guten, zu der Tugend des freien Mannes und Bürgers, der mit einem Sklaven als solchem so wenig einen sittlichen Zusammenhang haben kann, als mit einem „seelenlosen Werkzeuge", denn das ist der Sklave im Verhältnis zu dem Freien. Aber als Mensch zum Menschen kann er mit ihm einen solchen haben nach dem Urteile des sehr christlich denkenden Stagiriten. S. Nikoma'chische E'thik Buch VIII, Kap. 11, §§ 6 fg. Als Mensch betrachtet kann daher auch der Sklave einen gewissen Anspruch auf sittliche Tüchtigkeit machen. Über das Verhältnis des Weibes zum Manne vgl. Aristoteles, Nikomachische E'thik, VIII, 7, 1; 10, 5; 12, 7. Die Frau hat nach Aristoteles die höhere Natur des Mannes anzuerkennen (Politik I, Kap. 2; vgl. I, 5, § 7), sie darf nicht herrschen außer in ihrem Kreise; aber sie hat als Weib ihre bestimmte sittliche Tüchtigkeit, ihre ἐπιεικεία (Nikomachische Ethik VIII, 12, 7), welche der Mann respektieren muß, obschon an und für sich ihr Geschlecht das schwächere, untergeordnete ist. Die physiologische Begründung hiervon gibt Aristoteles in seiner Tiergeschichte IX, 1, wo nur moderne Weichlichkeit eine ungerechte Härte gegen das weibliche Geschlecht finden kann.

5. Ausführlich behandelt diesen Punkt der dichterischen Charakteristik Hora'tius in der Dichtkunst V. 114—124. Aristoteles oder sein Epitoma'tor faßt sich darüber sehr kurz.

Weib im allgemeinen nicht angemessen, daß es tapfer oder gewaltig sei.[6]

3. Der dritte Punkt ist die Übereinstimmung des geschilderten Charakters mit der Überlieferung, denn dies ist etwas anderes als die Forderung, daß der Dichter den Charakter sittlich angemessen halten soll, wie früher gesagt ist.[7]

4. Der vierte Punkt endlich ist die Konsequenz.[8] Denn selbst in dem Falle, wenn die Person, welche den Gegenstand der dichterischen Darstellung bildet, inkonsequent ist und dem Dichter ihren Charakter als einen solchen vorschreibt, muß dennoch derselbe konsequent inkonsequent gehalten werden.

---

6. Tapfer, d. h. „männlich" (ἀνδρεῖον). Schon die Sprache ist hier belehrend. — Aristoteles will sagen, daß z. B. selbst bei einer Mede'a, die doch gewiß in der überlieferten Sage wie in der Tragödie als „tapfer und gewaltig" erscheint (sit Medea ferox invictaque, sagt Horaz, Dichtkunst, V. 123), doch das Weibliche nicht ganz zurücktreten dürfe.

7. Nämlich Kap. IX, § 6, verglichen mit Kap. XIV, § 5. Die Charaktere des tragischen Dichters müssen sich an die fertige und bekannte Charakteristik der Überlieferung halten. Der Ody'sseus, der A'jax in der Tragödie müssen den Homerischen so ähnlich sehen (ὁμοῖον), daß jeder sie erkennt, keiner einen fremden Zug in ihnen wahrnimmt. Also: so wenig der tragische Dichter „die Fabel selbst auflösen" darf (s. Kap. XIV, § 5), sondern ihr treu bleiben muß in allem Wesentlichen, so muß er sich auch in der Charakteristik an das Gegebene anschließen. Vgl. § 8 dieses Kapitels.

8. Von dieser handelt Horatius in seiner Poetik V. 119—127. „Stetige Einheit mit sich ist das Hauptmerkmal des Charakters im Drama. Aristoteles forderte namentlich die Konsequenz, und wäre es auch die Konsequenz der Inkonsequenz (die Stetigkeit der Unstetigkeit." Vischer, Ästhetik, II, S. 196. Die neuere Romantik hat grundsätzlich kernlos schwankende, selbst in der Inkonsequenz inkonsequente Charaktere geliebt und war eben darum vor allem durch und durch undramatisch. „Wenn der Charakter kein Centrum hat, wie soll ein klares Verhältnis im Gegensatze der Wechsel-

5. Ein Beispiel von Schlechtigkeit des Charakters, ohne daß dieser Charakter von der inneren Notwendigkeit der Dichtung gefordert wird, ist der Menela'os*[9] im (Euripide'ischen) Ore'stes, von unpassender und unangemessener Charakteristik die Jammerklage des Ody'sseus in der (Euripideischen) Sky'lla und die lange gelehrte Rede der Melani'ppe, von inkonsequenter endlich die Iphigeni'e in Au'lis, wo die demütig um ihr Leben flehende keinen Zug hat von der Iphigenie im späteren Verlaufe des Stücks.[10]

---

wirkungen stattfinden, zu welchen das Drama die Charaktere vereinigt?" Vischer, Ästhetik, IV, S. 1383.

9. Auch der alte unbekannte Kunstrichter, der den „Inhalt" des Euripideischen „Orestes" geschrieben hat, sagt von dem Stück: „Es gehört zu den auf der Bühne sehr gefallenden, und doch ist es das schwächste hinsichtlich der Charaktere. Denn außer Py'lades sind sie alle „Lumpen" (φαῦλοι). Aristo'teles hebt den Menelaos als ein Beispiel unnötiger Gemeinheit und Schlechtigkeit (im Gegensatze zu der von ihm für die tragischen Charaktere geforderten „sittlichen Tüchtigkeit") hervor, weil Euripides demselben, ohne durch die innere Notwendigkeit seines Sujets und ohne durch die Tradition dazu berechtigt zu sein, den gemeinen Zweck andichtete, den Orestes um seine Erblande zu bringen und sich in deren Besitz zu setzen. Solche Gemeinheit der Triebfeder in der Tragödie ist es, die den Charakter schlecht, d. h. lumpig (φαῦλον), erscheinen läßt. Euripides aber hatte die Tendenz, der Feindschaft seiner atheniischen Zeitgenossen gegen Lakedä'mon, mit dem man im Kriege war, zu schmeicheln, indem er den lakedämonischen Helden als einen Schuft darstellte, und er verfehlte seinen Zweck freilich nicht (s. Markland zu Euripides' Iphigeni'a in Aulis, Vers 304, und die Scholiasten zu Euripides' Orestes V. 381; 760; 903), zog sich aber die gerechte Rüge des Aristoteles und aller derer zu, die von dem wahren Dichter verlangen, daß er vor allen Dingen durch sittliche Gewissenhaftigkeit „auf einer höher'n Warte als auf der Zinne der Partei" stehe.

10. Die sämtlichen in diesem Paragraphen tadelnd angeführten Beispiele fehlerhafter Charakterbehandlung sind aus Tragödien des

* Der Laut, hinter dem das Zeichen ' steht, hat den Ton: Deu'tschland ü'ber a'lles.

6. Der Dichter muß aber in seinen Charakteren, gerade wie auch in der Verknüpfung der Thatsachen[11], immer entweder auf das Notwendige oder auf das Wahrscheinliche ausgehen; das heißt

---

Euripides genommen, denn auch die sonst nirgend weiter erwähnte „Skylla" wird eine Euripideïsche Dichtung gewesen sein, da sie hier unter lauter solchen erscheint. In „Jammerklagen" seiner Helden war der auf Rührung spekulierende Euripides überhaupt stark bis zum Übermaß, wofür ihn Aristo'phanes gegeißelt hat, mit dem er in ästhetischer und politischer Feindschaft lebte. Eine solche bis zum Unmännlichen weichliche Jammerklage wird die des Odysseus in der „Skylla" gewesen sein. Von der Tragödie Melanippe ist uns glücklicherweise genug erhalten (bei Diony'sius von Halikarna'ß, Rheto'rik, S. 103), um die Gerechtigkeit des Aristote'lischen Urteils über die „breite Auseinandersetzung" (ῥῆσις) der blaustrumpfenden Euripideïschen Heldin zu erhärten. Melanippe, heimlich von Neptu'n geschwängert, hat zwei Kinder geboren, die sie aus Furcht vor ihrem Vater im Kuhstalle versteckt. Als der Vater sie dort findet und, einfältig genug, sie für Mißgeburten seiner Kühe hält und zu töten befiehlt, erscheint Melanippe, von Mutterliebe getrieben, und rettet ihre Kinder, die sie doch als solche nicht anerkennen will, indem sie ihrem Vater in einer langen physiologisch-philosophischen Rede, von der sich noch Fragmente erhalten haben, auseinandersetzt, daß es ein unphilosophisches Vorurteil sei, gegen solche Wunder und Mißgeburten Abscheu zu haben, und daß die Kinder ganz wohl auf natürlichem Wege von Kühen geboren sein könnten. Diese doktrinäre Aufklärerei der Zeit des Euripides, welche der Dichter einer Heroï'ne der uralten Fabelzeit in den Mund legt, ist „das Unpassende und Unangemessene", was Aristoteles tadelt. Über die Inkonsequenz des Charakters der Iphigenie in der Euripideïschen „Iphigenie in Aulis" (vgl. V. 1221—1252 mit V. 1368—1401) können wir selbst noch urteilen und müssen die Richtigkeit des Aristotelischen Tadels der unmotivierten Wandlung des Charakters im wesentlichen zugeben. Es ist derselbe Tadel, der den Charakter des Prinzen von Homburg in des Romantikers Heinrich von Kleist bekannter Dichtung trifft.

11. Vgl. Kap. IX, § 1; Kap. VII, § 7.

also: daß ein so oder so beschaffener Mensch so oder so spricht oder handelt und daß gerade diese Handlung auf diese folgt, muß entweder notwendig oder wahrscheinlich sein.

7. Somit ist es einleuchtend, daß auch die Lösungen der tragischen Fabeln aus der Fabel selbst sich ergeben müssen und nicht, wie in der Mede'a, durch Maschinerie oder wie in der Ilia'de in der Abfahrtsscene[12]: vielmehr ist die Anwendung solcher (göttlichen) Maschinerie auf alles dasjenige zu beschränken, was außerhalb der dramatischen Handlung fallend entweder der Zeit nach vorherging und derart ist, daß es ein Mensch nicht wissen kann, oder der Zeit nach später geschieht und demnach einer Vorausverkündigung und Meldung bedarf; denn den Göttern legen wir die Fähigkeit bei, alles zu sehen.[13] Aber der

12. Aristoteles verlangt überall eine aus der Natur der Sache, d. h. aus dem Wesen des Vorgangs (der Fabel), selbst sich ergebende Lösung der tragischen Fabel. Wenn bei Euripides die Medea sich mit den Leichen ihrer gemordeten Kinder auf dem geflügelten Drachenwagen des He'lios zum A'geus rettet und sich der Rache des Vaters und Gatten entzieht (Euripides, Medea, V. 1264 und 1288 Elmsley), so ist das eine schlechte, weil rein äußerliche und willkürliche, Lösung der Verwickelung. — Ob das zweite Beispiel auf die Intervention der Athe'ne in Homer's Iliade (II, V. 155 ff.) sich bezieht oder, wie andere meinen, auf den Ausgang des Sophokle'ischen Philokte't, welches Stück auch den Titel „Ilions Zerstörung" gehabt haben soll, will ich nicht entscheiden, glaube aber das erstere. Der Tadel des Aristoteles trifft hier nicht den Homer, sondern nur den tragischen Dichter, der eine solche im E'pos erlaubte Intervention eines De'us ex ma'china, eine solche epische Maschinerie zur Lösung einer Verwickelung, wie sie in der angegebenen Stelle der Homerischen Dichtung vorkommt, in einer Tragödie anwenden wollte. Wenn die Kritiker der Aristotelischen Poe'tik dies bedacht hätten, so würden sie sich viel unnötige Mühe haben ersparen können. Auch Platon nennt (Kra'tylos S. 425 d) die Lösung durch einen Deus ex machina bei den Tragödiendichtern einen elenden Notbehelf.

13. Iphigenia, die Goethesche, betet zur A'rtemis:

Vernunft Widerstreitendes darf nichts in dem Gange der Begebenheiten[14] sein, sondern alles, was derart etwa der tragische Dichter anwendet, muß außerhalb der Tragödie liegen, wie dies z. B. in dem Ö'dipus des So'phokles[15] der Fall ist.

8. Da aber ferner die Tragödie eine Darstellung von Personen und Charakteren ist, welche edler und besser sind, als die Menschen der Gegenwart[16], so muß der Dichter es den Meistern in der Porträtmalerei nachthun, die ebenfalls, während sie die individuelle Gestalt wiedergeben, die Porträts zwar ähnlich machen, aber zugleich idealisieren.[17] So muß auch der Dichter, wenn er Zornmütige oder Leichtsinnige oder Leute mit dem Gepräge anderer derartiger Charaktereigentümlichkeiten darstellen will,

---

„Weise bist du und siehest das Künftige,
Nicht vorüber ist dir das Vergangene."

14. In der Tragödie natürlich.

15. Was hier Aristoteles meint, wird von ihm weiterhin Kap. XXIV, § 10, ausführlicher erklärt.

16. Ich lese: ἢ καθ' ἡμᾶς statt des einfachen ἡμᾶς, welches sinnlos ist. Nie und nirgends hat Aristoteles in der Poetik gesagt: „Wir müssen das und das beobachten" statt: „der Dichter muß das und das thun". Und obschon kein Ausleger und Herausgeber an diesem „Wir" Anstoß genommen zu haben scheint, so halte ich doch diese meine Konjektur unter den hunderten, mit denen die Aristotelische Poetik heimgesucht worden ist, nicht für die am schlechtesten begründete. Sie stützt sich zugleich auf den Aristotelischen Sprachgebrauch, nach welchem es in der Poetik wörtlich heißt (Kap. II, § 1): „die Darstellenden stellen dar entweder Edlere und Bessere als wir (βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς) oder Schlechtere oder ebensolche wie wir".

17. Idealisieren oder, wie Aristoteles wörtlich sagt, die porträtierten Personen als schönere malen. — Die Vergleichung selbst ist von höchster Treffkraft. Vgl. Kap. VII, § 11. Lessing im Lao'koon: „Auch das Porträt läßt ein Ideal zu, doch muß die Ähnlichkeit darüber herrschen. Es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt." (Werke IV, S. 382 Lachmann).

sie dabei doch als tüchtige Menschen zeichnen, wie A'gathon und Home'r den Achi'll, dies Ideal von Ungestüm.[18]

9. Diese Punkte also hat der Dichter ins Auge zu fassen und außerdem diejenigen Empfindungen, welche neben den aus dem innersten Wesen der Poesie sich mit Notwendigkeit ergebenden hervorgehen[19], denn auch in betreff ihrer kann man nicht selten

---

18. Man erlaube zunächst ein Wort zur Texteskritik dieses Satzes. In den sämtlichen Handschriften lautet er: καὶ ὀργίλους καὶ ῥᾳθύμους καὶ τἆλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν, τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν, παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος. Natürlich ist die Interpunktion die meine, da Handschriften solche nicht haben. Mit dieser Interpunktion aber ist in den handschriftlich beglaubigten Textworten alles in Ordnung, und die Veränderungen der Herausgeber von Aldus bis auf Immanuel Bekker sind sämtlich unnütz, die Ritterschen sogar absolut widersinnig. Denn das τοιούτους ὄντας, das Ritter aus dem Text wirft, ist schlechterdings notwendig, wie meine Übersetzung klar zeigt; und die Worte παράδειγμα σκληρότητος, mit denen er es nicht besser macht, sind es ebenfalls. Diese letzten Worte sind höchstens von ihrer Stelle gerückt und müssen vielleicht nach οἷον stehen. Doch glaube ich, daß sie auch an der Stelle, wo sie jetzt in den Handschriften stehen, sprachlich zulässig sind. — Sachlich betrachtet ist die Bemerkung des Aristoteles vortrefflich. Achill, dies Idealbeispiel (παράδειγμα) eines überstürzenden Ungestüms, eines jähzornigen Charakters, ist dennoch von Homer zugleich als ein Edler und Tüchtiger (ἐπιεικής), ein Braver gezeichnet — wie jeder weiß, der seinen Homer gelesen hat; und Agathon der Tragiker (s. zu Kap. IX, § 7) hatte sich mit seiner Charakterzeichnung des Achill in seiner Tragödie „Te'lephos" oder in seiner „Zerstörung Ilions" in dieser Beziehung an Homer angeschlossen.

19. Die notwendigen „Empfindungen" oder Eindrücke (αἰσθήσεις) sind die von Aristoteles bisher behandelten: die Notwendigkeit des Ganges der Handlung, die richtige Motivierung der Reden und Thaten, die Ähnlichkeit der Charaktere der Tragödie mit denen des überlieferten Mythus, die Konsequenz und die sittliche Tüchtigkeit derselben. Diese

Fehler machen. Doch ist davon in den herausgegebenen Vorträgen zur Genüge gehandelt.

Sechzehntes Kapitel.

1. Was Erkennung sei, ist oben gesagt worden.[1] Was nun aber die verschiedenen Arten der Erkennung anlangt, so ist da zunächst die am wenigsten künstlerische, und deren sich doch die meisten aus Geistesarmut bedienen, die Erkennung infolge äußerlicher Kennzeichen.

2. Solche sind teils natürlich angeborene, wie z. B.:

„Die Lanze, die die Erdgebornen tragen,"[2]

---

sind die αἰσθήσεις αἱ ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθοῦσαι. Außer ihnen aber kommen bei der Aufführung selbst noch die Musik und der Tanz, die Mimik und Dekoration ins Spiel. Sie gehen neben jenen her, begleiten sie, helfen sie ausprägen, und daher muß der Dichter auch sie ins Auge fassen und dafür sorgen, daß die Eindrücke, welche sie gewähren, zu dem Ganzen und Einzelnen seiner Dichtung stimmen. Was hier zu beobachten sei und worauf es hier ankomme, darüber konnte der Philosoph seine Leser und Zuhörer auf seine in der Politik gegebenen ausführlichen Auseinandersetzungen über Wesen und Wirkung der Musik verweisen. Welche andere Schriften er sonst noch unter den „herausgegebenen Vorträgen" bezeichnet haben mag, wissen wir nicht mehr. Soviel aber scheint, eben aus dieser unserer Stelle, hervorzugehen, daß wir in der Poetik ein Kollegienheft vor uns haben. Denn nur in einem Vortrage in einem „Kollegium" konnte Aristoteles von den „bereits ausgegebenen", durch den Buchhandel veröffentlichen Vorträgen sprechen. Vgl. A. Stahr, Aristotelia, T. II, S. 70 und S. 294—297; Diogenes von Laerte II, 48; IV, 3.

1. Nämlich Kap. IX, §§ 2 ff.

2. Vers eines unbekannten Dichters aus einer dem Thebanischen Sagenkreise entnommenen Tragödie. Denn die „Erdgebornen", d. h. die aus

oder wie die „Sterne", deren in seinem Thyestes der Dichter Karki'nos[3] gedenkt; teils sind es solche, die einer zufällig erhalten hat, und zwar entweder körperliche, wie z. B. Narben, oder ganz äußerliche — der bekannte Halsschmuck und wie z. B. in der Ty'ro[4] die Erkennung durch die Wanne bewirkt wird.

3. Aber auch in der Anwendung solcher Erkennungszeichen kann ein Dichter bald geschickt, bald ungeschickter verfahren, wie z. B. Ody'sseus an der Narbe auf andere Weise von der Amme erkannt wurde und auf andere Weise von den Sauhirten.[5] Es sind nämlich die um der Beglaubigung willen geschehenden Er-

---

Ka'dmos' bekannter Saat Entsprossenen, trugen das Muttermal eines Speers am Leibe. Vgl. Plut a'rch, Von der späten Rache der Gottheit, S. 563 A, und andere Stellen der Alten bei den Auslegern.

3. Karkinos, der jüngere von zwei tragischen Dichtern dieses Namens zu Athen, von dessen hundertundsechzig Tragödien wir nur wenige Bruchstücke besitzen. Er lebte um das Jahr 400 vor Chr. — Thyestes war ein Pelopi'de, und die Pelopiden zeichneten sich ebenfalls durch ein Muttermal aus, von welchem Karkinos gedichtet haben muß, daß es ein Stern oder ein Sternbild (ἀστέρες) war.

4. Tyro, Tochter des Salmo'neus, Tyrannen von Thessa'lien und später von E'lis (vgl. Home'r, Odyssee', XI, 236; Virgi'l, Ä ne'is, VI, 585), setzte ihre Zwillinge, die sie der Umarmung des Posei'don verdankte, am Ufer des Eni'peus in einer muldenartigen Kahnwiege aus, welche mit dem Flusse forttrieb. So'phokles hat diese Fabel zweimal bearbeitet.

5. Für die beiden Hirten wird die Entdeckung oder Erkennung des Odysseus durch die Narbe am Bein von dem Helden absichtlich herbeigeführt (vgl. Odyssee XIX, 392 ff.); die alte Amme Euryklei'a dagegen erkennt ihren Herrn beim Fußwaschen an der Narbe gegen dessen Absicht (Odyssee XXI, 219). — Sollte man es übrigens glauben, daß Ritter aus dem Umstande, daß Aristoteles hier von „den Sauhirten" im Plural spricht, während bei Homer doch nur der eine Eumai'os ein Sauhirt, Philö'tios dagegen ein Rinderhirt war, einen Grund gegen die Echtheit dieses Kapitels der Poetik entnimmt?

kennungen und überhaupt alle Erkennungen dieser Art[6] unkünstlerischer, dagegen die durch eine plötzliche Wendung veranlaßten[7], wie die in den „Ni'ptra"[8], besser.

4. Eine zweite Art von Erkennungen sind die von dem Dichter erfundenen, die deshalb unkünstlerisch sind, wie z. B. Ore'stes in der Iphigeni'e dieser zu erkennen gibt, daß er Orestes ist. Sie selbst nämlich wird allerdings von ihm erkannt durch den bekannten Brief; er seinerseits aber spricht was ihn der Dichter eben sprechen läßt, aber nicht die Überlieferung des Mythus. Darum streift dies hart an den vorhin erwähnten Fehler, denn er (Orestes) hätte ja recht gut einige Wahrzeichen auch an sich tragen können.[9] Und

---

6. D. h. alle solche, wo jemand sich absichtlich zu erkennen gibt. Knebel.

7. Vgl. Kap. XI, § 2. „Die schönste Erkennung ist aber die, wenn mit ihr zugleich plötzliche Schicksalswechsel eintreten."

8. Ni'ptra, d. h. Abwaschung, hieß der Teil des XIX. Buchs (V. 386 ff.) der Odyssee, wo die alte Amme den Odysseus, als sie ihm die Füße wäscht, an der Narbe erkennt. Aber auch eine Tragödie des Sophokles führte diesen Titel. Vgl. Kap. XXIV, § 9.

9. Die Übersetzung hält sich gegen alle alte und neuere Herausgeber an die Lesart der Handschriften und fährt gut dabei. Denn der handschriftlich beglaubigte Text ist, wenn man die Übersetzung von ἀνεγνώρισεν zugibt, durchaus richtig. Er lautet: Οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης. Ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητής, ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος. Der Sinn ist klar und einfach. Als Beispiel eines unkünstlerischen Verfahrens gibt Aristoteles die Art an, wie in der „Tauriſchen Iphigenie" des Euri'pides sich Orestes der Iphigenie zu erkennen giebt. Während Iphigenie selbst nämlich von dem Bruder durch Vermittelung des Briefes erkannt wird, den sie ihm in die Heimat mitgeben will und der nach Aristoteles ein Zug war, den die Sage von Orestes und Iphigenie vorzeichnete, — gibt sich Orestes der Schwester als ihr Bruder zu erkennen, indem er sich zur Beglaubigung auf Wahrzeichen beruft, die nicht sichtbar vor Augen waren, während

ebenso ist's in Sophokles' Te'reus mit „des Weberschiffleins Stimme".[10]

5. Eine dritte Art der Erkennung ist die durch Erinnerung, wo einer bei dem Anblicke eines Gegenstandes irgendwie affiziert wird[11], wie die Erkennung in den Ky'prien des

---

es doch (sagt Aristoteles) der Dichter ganz eben so gut hätte so einrichten können, daß Orestes ein Erkennungszeichen bei sich oder an sich gehabt hätte. Was Aristoteles tadelt, ist die Absichtlichkeit in der „Entdeckung" des Orestes und die willkürliche Herbeiführung derselben von seiten des Dichters. Die Entdeckung hätte sich vielmehr aus dem Verlauf der Handlung und durch ein mit derselben verbundenes Motiv, wie bei dem Briefe (vgl. § 8), unabsichtlich ergeben müssen, während die Wahrzeichen, auf die sich Orestes in dem Euripide'ischen Stücke beruft, obenein willkürlich erfunden und wenig beweisend sind. — Das Gemeinschaftliche beider Entdeckungsarten, das was Aristoteles hier an der Homerischen Erkennungsscene des Odysseus beim Eumaios ebenso wie an dem Euripideischen Orest tadelt, ist das Absichtliche und Willkürliche der Herbeiführung. — Sprachlich bemerke ich, daß es im Text heißt (ἀνεγνώρισεν) „Orestes — gab sich zu erkennen", nicht: „gibt sich". Hätte die Übersetzung ausdrücken wollen, was in dem Gebrauche dieser Form der Vergangenheit mir zu liegen scheint, so hätte sie lauten müssen: „Euripides ließ den Orestes sich zu erkennen geben." Denn in der Poetik des Aristoteles ist der Aorist statt des Präsens in solchen Fällen nie bedeutungslos, sondern bezieht sich immer entweder auf den der Tragödie, von der gerade die Rede ist, zu Grunde liegenden und vorher gehenden Mythus oder ist auf diese Weise wie hier zu verstehen.

10. „Daß Philome'la ihrer Schwester Pro'kne durch ein Gewebe das an ihr von Tereus begangene Verbrechen kundbar macht, ist bekannt. Wiefern aber Sophokles in seiner verlorenen Tragödie Tereus diesen Umstand unrichtig benutzte, wie Aristoteles andeutet, wissen wir nicht." Knebel.

11. An welcher Gemütsbewegung ihn andere erkennen.

Dikaio'genes, wo der Held[12] beim Anblick des Gemäldes weinte, und die Erkennung in der „Mär des Alki'noos“[13], wo der Held, als er den Zitherspieler hörte und des Vergangenen gedachte, in Thränen ausbrach[14], woran beide erkannt wurden.

6. Eine vierte Art ist die durch eine Schlußfolge, wie in den Choepho'ren (Ele'ktra so schließt): „Es ist einer gekommen, der mir ähnlich ist, ähnlich ist mir aber niemand außer Orestes[15], dieser also ist gekommen.“ Ferner die Entdeckung bei Polyei'dos dem Sophisten in bezug auf die Iphigeni'a. Denn es ist ganz natürlich, daß Orestes den Umstand, daß die Schwester geopfert worden ist, in seinem Räsonnement damit zusammenbringt, daß es auch ihn trifft, geopfert zu werden.[16] Ebenso die Erkennung in des Theode'ktes Ty'deus durch das Räsonnement: daß er, gekommen seinen Sohn zu finden, jetzt selbst umkomme; und die in den Phini'den, wo diese

12. Vielleicht Menela'os. Dikaiogenes war ein uns wenig bekannter tragischer Dichter.

13. So hieß der Teil der Odyssee vom IX. — XII. Buch. Vgl. Aristo'teles, Rhetorik, III, 16.

14. Vgl. Odyssee VIII, 521 ff.

15. Diese Folgerung, daß ein Verwandter, ihr Bruder, gekommen sei, weil Haar und Fußtapfen den ihren ähnlich seien, macht Elektra in Ä'schylos' Totenopfer V. 200 ff.

16. Polyeidos mit dem Beinamen „der Sophist“, d. h. der Klügler, ein Beiname, dessen Ursache wir, wie mir wenigstens scheint, hier klar angedeutet finden, war ein begabter Dichter und Zeitgenosse des Pla'ton. Vgl. Pauly's Realencyklopädie V, S. 1832. Er hatte, wie aus Aristoteles' Bemerkung hervorgeht, die Erkennung des Orest durch Iphigenia geschickter als Euripides angelegt, indem er nämlich den Orest in die klagende Bemerkung ausbrechen ließ, daß das Mißgeschick seines Hauses, das schon seine Schwester habe auf dem Altare als Opfer bluten lassen, nun dasselbe Schicksal auch über ihn, den Bruder, verhänge. Daran erkannte Iphigenia, daß der Gefangene ihr Bruder sei. Aristoteles erwähnt denselben Dichter im folgenden Kapitel § 9.

beim Anblick des Ortes auf ihr Schicksal schließen, daß an diesem Orte zu sterben ihnen vom Schicksal bestimmt sei, weil sie ebendaselbst ausgesetzt worden waren.[17]

7. Es gibt aber auch eine falsche Erkennung als Folge eines Trugschlusses, den das Zuschauerpublikum begeht, wie z. B. in Odysseus der Trugbote.[18] Odysseus sagte nämlich, der Bogen werde erkannt werden, den er doch nicht gesehen hatte; und das Publikum, von der Ansicht ausgehend, dies werde dadurch geschehen, daß jener ihn wiedererkennen werde, beging deshalb einen Trugschluß.

---

17. Von den hier angeführten beiden Dichtungen, von dem Tydeus des Theodektes und den Phiniden (Töchtern des Phi'neus) vielleicht desselben Dichters, wissen wir sonst gar nichts, als was hier bei Aristoteles zu lesen steht.

18. Auch hier übersetze ich die von den Herausgebern vielfach mit Textänderungen heimgesuchten Worte des Aristoteles ganz getreu nach der handschriftlichen Überlieferung (außer daß auch ich ποιῆσαι in ἐποίησε verändere); und meine Übersetzung gibt jedenfalls einen eben so guten Sinn wie diejenige, welche andere mittelst ihrer Textänderungen zu stande bringen. Wenn man bei einem Beispiele wie das hiesige, wo wir von dem Stücke, aus dem es Aristoteles entnahm, schlechterdings gar nichts wissen, eine Vermutung über den Zusammenhang wagen darf, so ist es diese: Der „falsche Bote" sagte in dem Stücke: „Der Bogen (des Odysseus) wird erkannt werden", d. h. „Die Freier werden ihn kennen lernen", ich nehme γνώσεσθαι passivisch, ohne es erweisen zu können, oder: „Ich werde ihn kennen." Nun wußte das Publikum, daß der, der so sprach, den Bogen früher nicht gesehen hatte, und verstand jene Worte so, daß er, der Sprechende, es sei, der den Bogen erkennen werde (die Verschiedenheit des Simplex und Kompositum in γνώσεσθαι und ἀναγνωριοῦντος ist wichtig), und „durch diesen Glauben verleitet machte es einen Trugschluß", nämlich den: Wer da sagt, daß er den Bogen des Odysseus kennen werde, ohne ihn zuvor gesehen zu haben, kann nur Odysseus selbst sein. Über solche Paralogismen spricht Aristoteles weiterhin Poetik XXIV, 9.

8. Von allen die beste Erkennung ist aber die, welche aus dem Entwickelungsgange der Dinge selbst hervorgeht, so daß die erschütternde Überraschung mittelst eines wahrscheinlichen Verlaufs erfolgt (wie z. B. die in Sophokles' Ö'dipus[19] und in der „Iphigeni'a" — denn es ist der Wahrscheinlichkeit gemäß[20], daß sie den Wunsch hat, ihm einen schriftlichen Auftrag mitzugeben). — Denn Erkennungen dieser Art sind die einzigen, welche den Notbehelf willkürlich erdichteter äußerer Zeichen und Erkennungskleinode entbehren können.

Die zweitbesten aber sind diejenigen, welche durch eine Schlußfolgerung bewirkt werden.[21]

19. Vgl. Kap. XIV, § 6.

20. Nämlich in Euripides' „Taurischer Iphigenia".

21. So dringt Aristoteles auch hier wie überall auf innere Notwendigkeit und organischen Zusammenhang im Bau des Kunstwerks mit Ausschließung aller äußerlichen Willkürlichkeit und Effekthascherei. Und in diesem ganzen Kapitel, bei dessen Kritik ein neuerer Herausgeber, Ritter, von Vorwürfen der Albernheit, Einfältigkeit, Leichtfertigkeit und wie die saubern Eigenschaften des von ihm erschaffenen „Interpola'tors" weiter heißen, übersprudelt, sehe ich meinerseits nichts als Feinheit und Tiefe des ästhetischen Urteils und treffende Schärfe des Blicks, wobei ich die Lessing, Goethe und Schiller auf meiner Seite habe, die von all' den zahllosen „Albernheiten", welche Ritter hier und an so vielen anderen Stellen der Poetik findet, auch nichts gesehen haben, sondern für dessen Fülle von feinen Bemerkungen voll Bewunderung sind. Wenn nicht alle Beispiele uns verständlich, wenn die Kürze und Abgerissenheit der Sprache unleugbar beschwerlich, das Griechisch selbst nicht vom besten ist, so haben wir uns zu erinnern, daß die „Poetik" jedenfalls, wie so viele andere Schriften, nicht von Aristoteles selbst „herausgegeben", sondern nur in schriftlicher Aufzeichnung als Kollegienheft von Schülern uns erhalten ist, die allerdings sich in ihren Aufzeichnungen wie die Schüler Hegels so wörtlich als möglich an den Vortrag des Meisters anschlossen, ohne dabei auf Stil und Deutlichkeit für andere und obenein für mehr als zweitausend

Siebzehntes Kapitel.

1. Es muß aber der tragische Dichter seine Fabeln so komponieren und in der sprachlichen Darstellung ausführen, daß er dieselben in jedem Augenblicke so viel als irgend möglich sich selbst leibhaftig vor Augen gegenwärtig hält. Denn so allein, wenn er sie mit möglichster Deutlichkeit sieht, wie wenn er selbst bei allem, was geschieht, mit anwesend wäre, kann er finden, was das jedesmal Passende ist, und sich möglichst wenig über das Gegenteil täuschen. Einen Beweis dafür liefert der Vorwurf, den man seiner Zeit vielfach dem Karki'nos machte. Er hatte nämlich seinen Amphiara'os aus dem Tempel zurückkehren lassen, ohne daß die Zuschauer dies sahen, die also darüber in Unwissenheit blieben; darum fiel das Stück bei der Aufführung durch, weil die Zuschauer dies übel vermerkten.[1]

Jahre später Lebende Rücksicht zu nehmen. Vgl. A. Stahr, Aristotelia, T. II, S. 70; S. 294—297; S. 338. Hierher gehört auch die Anekdote von Klea'nth, der zu arm war, um sich Papier zum Nachschreiben der Vorträge seines Lehrers zu kaufen.

1. Einen ähnlichen lächerlichen Fehler hebt Lessing an Voltaire's „Merope" hervor (Hamburgische Dramaturgie, I. Stück, S. 44; VII, S. 201 bis 202 Lachmann). Der Dichter, sagt Aristoteles, soll stets sein Werk, während er es schafft, gleichsam leibhaftig vor den Augen haben. Hätte Karkinos dies gethan, so würde er sich gesagt haben, daß er seinen Amphiaraos, den er vor den Augen der Zuschauer hatte in den Tempel gehen lassen, nach der Einrichtung der griechischen Bühne auch vor den Augen der Zuschauer wieder hätte herauskommen lassen müssen, da diese sonst annehmen mußten, Amphiaraos sei immer noch in dem Tempel, so lange sie ihn nicht hatten herauskommen sehen. Denn „der Tempel" war in der Dekoration der Bühne mit seiner Eingangshalle den Zuschauern zugekehrt, und Zwischenakte mit einem Vorhange, der die Bühne verdeckte, gab es damals nicht. Wenn also der Held des Dichters dennoch auf der Bühne

2. Ja, soweit es möglich, soll der Dichter selbst mit den Gebärden seiner Personen mitarbeiten.[2] Denn den sichersten Eindruck auf andere macht infolge derselben Naturbeschaffenheit derjenige, der selbst sich im Zustande der jedesmaligen Leidenschaft befindet, und wer selbst aufgeregt oder erzürnt ist, versetzt andere am wahrsten in Aufregung oder in Zorn.[3] Darum gehört zur Poesie ein Genie oder ein aufgeregtes Naturell, denn von diesen beiden besitzt das eine[4] das Vermögen, sich leicht in alle mögli-

---

wieder zum Vorschein kam, ohne daß die Zuschauer ihn hatten aus dem Tempel zurückkommen sehen, so war dies ein Verstoß gegen das „Passende" (τὸ πρέπον), d. h. gegen die Illusion und die vernünftige Bedingung der Einheit des Ortes auf der griechischen Bühne, und das Publikum nahm denselben so übel, daß das Stück durchfiel. Über Karkinos siehe zu Kap. XVI, § 3.

2. D. h. er soll sich sogar vergegenwärtigen, wie sich seine Personen in Stellung, Haltung und Gebärde auf der Bühne in den jedesmaligen Situationen ausnehmen werden. Vischer (Ästhetik II, S. 358 fg.) bemerkt, daß Aristoteles hier nicht „die wesentliche Bedingung der Objektivität des innern Bildes ans Licht gesetzt habe", ebensowenig wie Quintilia'n VI, 2, 26. — Was Aristoteles vom Dichter verlangt, drückt Longi'n in seiner Schrift „Vom Erhabenen" (XV, 1) aus, wenn er von vielen Stellen in Euripides' „Orest" sagt: „Hier sah der Dichter selbst die Eri'nnyen", nämlich als er diese Stelle schrieb. — Ähnliche Winke für den Dichter gibt Hora'z in seiner „Dichtkunst", V. 101 ff. Wichtig für das Verständnis dieser Aristotelischen Stelle ist auch Aristoteles, Physiognomik, Kap. 5, S. 808, b. 12, angeführt von Ritter.

3. Diese Bemerkung dient dazu, die Aristotelische Kunstforderung auf natürlicher Basis durch eine Vergleichung zu begründen. Daher ist die Lesart der Handschriften ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως (wofür Hermann u. a. ἀπ' αὐτῆς τῆς φύσεως) richtig und notwendig. Die φύσις ist das „Temperament". Vgl. Aristoteles, Probleme, XXX. 1.

4. Nämlich das Genie, der εὐφυής.

chen Zustände zu versetzen, während das andere leicht in Ekstase gebracht wird.[5]

5. Um diesen wichtigen Ausspruch des Aristoteles über das, „was den Dichter macht", richtig zu verstehen, muß man folgendes beachten. Unter εὐφυής versteht Aristoteles, wie die Übersetzung sagt, das natürliche Genie. Denn die εὐφυία ist nach Aristoteles die vollendete Naturanlage, welche dem Menschen giebt, was nicht zu erlernen ist, und der εὐφυής, der so Begabte, ein Genie, das von Natur das Gute, Schöne und Wahre findet und thut. (Vgl. Nikomachische Ethik III, 5, 17.) — Von diesem εὐφυής sagt hier Aristoteles, daß er in der Poesie ein εὔπλαστος sei, d. h. das Genie besitzt höchste Leichtigkeit des Gestaltbildens, es ist fähig, sich in alle Lagen und Verhältnisse mit der Phantasie hineinzubilden. Der μανικός dagegen ist der bis hart an die Grenzen des Außersichseins Begeisterte, der Begeisterterregte, wie es der ist, der viel Wein getrunken und dessen Wirkung bis zu dem Grade erfahren hat, daß er nur noch einen Schritt weiter hat, um in das Stadium des lallenden Taumels zu verfallen. Vgl. Aristoteles, Probleme, XXX, 1, wo man auch beide Begriffe verbunden findet, in dem Satze: „Alle die, bei welchen die Galle stark und heiß ist, sind μανικοὶ καὶ εὐφυεῖς καὶ ἐρωτικοὶ πρὸς τοὺς θυμοὺς καὶ τὰς ἐπιθυμίας." Aristoteles sagt also nicht: Zum Dichten gehört entweder ein Genie (εὐφυής) oder ein aufgeregtes Naturell (μανικός) — gleichsam als ob das letztere für sich allein schon hinreiche, einen Dichter zu machen, sondern er sagt: Zum Dichter gehört ein Genie oder auch (ἤ ist in dieser Bedeutung nicht selten bei Aristoteles) ein leidenschaftlich erregtes Naturell (μανικός). Das letztere kann der Naturbegabung nicht entbehren, aber das Genie braucht nicht immer mit der leidenschaftlichen Erregbarkeit des μανικός verbunden zu sein, die den Dichter als „verzückten", als Ekstatiker erscheinen läßt, obwohl eine gewisse Ekstase nach den Alten durchaus zum Dichter gehört. Daß die von mir übersetzte Lesart ἐκστατικοί (statt des ἐξεταστικοί der meisten Handschriften) notwendig gefordert wird, leuchtet ein. So sagt Aristoteles in dem oben angeführten Kapitel der Probleme (XXX, 1, S. 267 Tauchnitz), wo er von den krankhaften Zuständen (den νοσήμασι μανικοῖς ἢ ἐνθουσιαστικοῖς) spricht, „bei den Siby'llen und Ba'kis und den Gottbegeisterten sei solche

3. Diese historisch gegebenen Stoffe sowohl wie die rein erdichteten[6] muß nun auch der Dichter selbst während seines Schaffens zunächst in ihren allgemeinen Zügen sich klar vor die Augen seines Geistes hinstellen und dann erst Episoden[7] hineinbringen und das Ganze weiter ausführen.[8] Wie ich das „Anschauen nach den allgemeinen Zügen" verstehe, davon mag der Stoff der Iphigenia ein Beispiel sein.

Eine Jungfrau, die zum Opferaltar geführt, aber den Augen der Opfernden spurlos entzogen und in ein fremdes Land versetzt worden war, in welchem der Brauch herrschte, alle Fremden der Göttin zu opfern, sah sich daselbst mit diesem Priesteramte betraut. Einige Zeit später wollte es das Geschick, daß der Bruder der Priesterin dorthin kam — (der Umstand, daß der Gott es so befohlen aus einem bestimmten Grunde, liegt außerhalb des allgemeinen Umrisses und das Wozu? außerhalb der Fabel). Er kam, wurde gefangen genommen und erkannte in dem Augenblicke, wo er geopfert werden soll, seine Schwester, — entweder wie bei Euripides[9] oder wie bei Polyei'dos[10], in dessen Dichtung er in jenem

---

Erregung der normale und natürliche Zustand", und fügt hinzu: „Der Syrakusier Ma'rakos war sogar ein besserer Dichter, so oft er in Ekstase geriet (ὅτ' ἐκσταίη)." Also: der μανικός, d. h. der ἐνθουσιαστικός, neigt zur Verzückung (ist ein ἐκστατικός) und wird durch diese Ekstase in seiner dichterischen Produktion gefördert, indem er in solchem Zustande des Außersichseins und der Überspannung das richtige trifft. — Wir sehen hieraus, daß die Aristotelische Bestimmung dessen, was zum Dichter gehört, so ziemlich auf das Goethesche Wort herauskommt: „Was macht den Dichter? Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit, sie auszusprechen."

6. Vgl. Kap. XVI, § 4.

7. Vgl. Kap. XXVI, § 3.

8. Weiter ausführen, in die Breite und Länge, d. h. soweit als es der Stoff verträgt. Vgl. Kap. IX, § 10.

9. Wo es die Schwester ist, welche zuerst den Bruder erkennt.

10. Vgl. Kap. XVI, § 6.

Augenblicke die sehr wahrscheinliche Äußerung thut, „so müsse denn also nicht nur seine Schwester, sondern auch er selbst den Opfertod sterben" — und die Folge dieser Erkennung ist seine Errettung.

4. Nachdem dies geschehen ist, mag dann der Dichter seinen Personen die ihnen zukommenden Namen geben und die Fabel im Detail der Episo'den* ausführen, wobei er stets darauf sehen muß, daß diese Episoden innig mit der Fabel verbunden sind, wie z. B. beim Ore'stes[11] der Wahnsinnsanfall, durch welchen er in Gefangenschaft geriet, und die Rettung durch die Reinigung.[12]

5. In den Dramen sind nun freilich die Episoden von geringerem Umfange, das E'pos dagegen erhält durch dieselben eine beträchtliche Ausdehnung. Denn von der Odyssee' ist die eigentliche Fabel kurz[13], sie handelt von einem Manne, der viele Jahre von der Heimat entfernt ist, vom Posei'don fortwährend überwacht wird[14] und vereinsamt ist, während es bei ihm

---

11. Aristo'teles sagt: „Im Oreſtes" (ἐν τῷ Ὀρέστῃ), er bezeichnet damit aber nicht die Euripide'ische Tragödie dieses Titels, sondern die Person des Oreſtes in der Tauriſchen Iphigeni'a des Dichters. Er nennt die Motive des Wahnsinnsanfalls, durch welchen Oreſtes bei Euri'pides in die Gefangenschaft gerät, und der Reinigung (κάθαρσις) des Kultbildes der Dia'na, unter deren Vorgeben Iphigenie dort die Rettung des Bruders bewirkt, glücklich gewählte, mit der Fabel eng verbundene (οἰκεῖα) Episoden, weil sie sich aus der Fabel selbst ergaben. Die erstere Episode lesen wir bei Euripides, Iphigeni'a in Tau'ris, V. 270—322 Seidler, die zweite ebenda V. 1121—1385 Seidler.

12. Die Reinigung des Befleckten, κάθαρσις. Vgl. Euripides, Iphigenia in Tauris, V. 1131 Seidler οὐ καθαρά μοι τὰ θύματ' ἦγρεύσατ', ἄναξ! V. 1159 ἁγνοῖς καθαρμοῖς πρῶτά νιν νίψαι θέλω. (V. 1184. 1189: καθαρμός; V. 1193: καθάρσια; V. 1199: καθαρόν.)

13. „Kurz" (μικρός) ist handschriftlich beglaubigt und wird vom Zusammenhange gefordert.

14. „Überwacht" (παραφυλαττομένου), d. h. Poseidon hat stets

* Der Laut, hinter dem das Zeichen ' steht, hat den Ton: Deu'tschland ü'ber a'lles.

463313 pt9)

zu Hause so steht, daß von Freiern seine Habe verschwendet und seinem Sohne nach dem Leben getrachtet wird, bis er selbst endlich nach langen stürmischen Fahrten seine Heimat erreicht, sich einigen zu erkennen gibt, die Freier angreift und selbst gerettet wird, während er seine Feinde vernichtet. Dies ist der eigentlich wesentliche Stoff der Fabel, alles andere sind Episoden.

Achtzehntes Kapitel.

1. Jede Tragödie zerfällt in zwei Teile, von denen der eine die Schürzung, der andere die Lösung enthält. Was außerhalb der Handlung liegt, und bisweilen auch manches innerhalb derselben Liegende, bildet die Schürzung, das übrige die Lösung. Ich nenne aber Schürzung die Partie vom Anfange an bis zu dem Teile, der die Grenze bildet, von welcher ab die Wandelung des Geschickes in Unglück oder Glück[1] beginnt, Lösung dagegen die Partie vom Anfang dieser Glückswandlung bis zum Ende. So bildet im Ly'nkeus des Theode'ktes die

---

sein Auge auf ihn gerichtet, um ihn an der Heimkehr zu hindern. Es ist eine richtige „Überwachung" im Sinne und mit dem Beigeschmack des despotisch-polizeilichen Verfahrens.

1. Die Handschriften haben alle „in Glück", εἰς εὐτυχίαν, was offenbar falsch ist und entweder aus ἀτυχίαν verschrieben oder ein Rest sein mag statt der Originallesart: εἰς δυστυχίαν ἢ εὐτυχίαν. Denn obschon Aristoteles die glücklich auslaufenden Tragödien nicht billigt und jedenfalls tief unter die Tragödien mit unglücklichem Ausgange setzt, so ist er doch weit davon entfernt, die ersteren absolut zu negieren, zumal da die dramatische Litteratur seiner Zeit eine nicht geringe Anzahl von solchen Tragödien aufzeigte und am Ende jede Tragödie, sie mag ausgehen wie sie will, ihre Schürzung und Lösung des Knotens haben muß. — Über das hier von Aristoteles behandelte Gesetz der Konstruktion der Tragödie ist die treffliche Auseinandersetzung von Müller (Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, II, S. 142) nachzulesen.

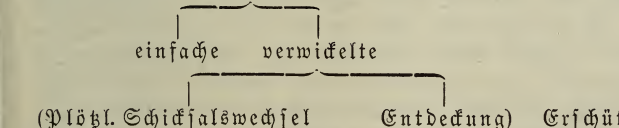
Schürzung alles dasjenige, was früher[2] geschehen, und die Gefangennehmung des Knaben, die Lösung dagegen geht von der Anschuldigung des Mordes bis zum Ende.

2. Gattungen ferner der Tragödie gibt es vier, gerade so viel, wie wir auch Bestandteile derselben angaben.[3] Diese

---

2. D. h. vor Anfang des Stückes. — Über den Tragiker Theodektes s. Kap. XI, § 1.

3. „Von den in Kap. VI. aufgezählten Elementen der Tragödie bilden nur drei die Substanz derselben („die Dinge, welche man darstellt,"), nämlich: Charakter, Fabel und Gedanken. Von diesen aber sind die letzten, so notwendig sie auch in jeder Tragödie hervortreten müssen, doch in derselben nicht so entscheidend, daß sie sich jemals als das unterscheidende Merkmal einer besonderen Gattung von Tragödien geltend machen könnten. Es bleiben also die zwei wichtigsten Bestandteile (wie Aristoteles selbst auch sagt), die Charaktere und die Fabel, übrig. Nun ist aber die Fabel entweder eine einfache oder eine verwickelte, und die auszeichnenden Bestandteile der letzteren, welche zusammen die Kennzeichen derselben, nicht aber jeder eine besondere Gattung bilden, sind der plötzliche Schicksalswechsel und die Entdeckung. Außer diesen aber gibt es noch einen dritten Bestandteil der tragischen Fabel, der weder der einfachen noch der verwickelten Art derselben in einem höheren Maße zugerechnet werden kann und deshalb ihnen nicht subsumiert, sondern nebengeordnet werden muß, nämlich das Erschütternde. So erhalten wir folgendes Schema:



Zählen wir nun die äußeren Glieder zusammen, wie Aristoteles zu thun pflegt (vgl. Rhetorik I, 10, und daselbst Victorius), so erhalten wir

sind: die verwickelte, wo das Ganze auf plötzlichen Schicksalswechsel und Erkennung hinausläuft; die pathe'tische (erschütternde), wovon die A'jax- und Ixi'onstragödien, die Charaktertragödien, wovon die Phthioti'den und der Pe'leus Beispiele sind; und viertens die einfache, wovon Beispiele die Phorkiden, Prome'theus und alle, die im Ha'des spielen.[4]

3. Am besten freilich wäre es, wenn man alle diese Gattungen zu beherrschen versuchte oder doch die wichtigsten und meisten, zumal bei der gehässigen Kritik, die man jetzt an den Dichtern übt, wo man verlangt, daß der einzelne neue Dichter jeden unter den in bezug auf einen einzelnen Bestandteil vortrefflichen Dichtern, die es gegeben hat, in demjenigen, worin seine Stärke bestand, übertreffen soll! Auch läßt sich ganz gut von einer Tragödie sagen, sie sei eine andere oder sie sei dieselbe, ohne daß man etwa dabei irgend die behandelte Fabel zum Maßstab nimmt, sondern nur das ins Auge faßt, ob die Tragödien dieselbe Verwickelung und Lösung haben. Es gibt

---

die vier Elemente der Tragödie, von denen Kap. XII und XVIII die Rede ist." — Knebel (S. 265).

4. Von den hier angeführten Beispielen kennen wir nur noch den Sophokleïschen A'jax und den Prome'theus des Ä'schylos. — Das bestimmende Wort der vierten Gattung, τὸ ὁμαλόν, von Bekker gestrichen, muß wieder in den Text hineingebracht werden, da es obenein auch handschriftlich gegeben ist und durchaus nicht fehlen darf. Mehrere Co'dices (s. Gräfenhan S. 136) haben anstatt dieses Wortes eine Lücke. — Über den hier bei Aristoteles angedeuteten Stilgegensatz innerhalb des klassischen Ideals in der antiken Tragödie s. Vischer, Ästhetik, IV, S. 1412 fg.: „Die ethische Art, welche Aristoteles mit aufzählt, ist sittenbildlich charakteristisch, und der Peleus war nicht nur von Euripides, sondern auch von Sophokles behandelt. Allein diese Form war wenig ausgebildet, und das psychologische, rein menschliche Gemälde, auf das sie schließen läßt, konnte entfernt nicht bis zu einer Ausbildung des Charakteristischen gehen, die einen so entschiedenen Gegensatz der Stilrichtung innerhalb des Antiken darstellt, wie die neuere Komödie." Vgl. S. 1425 fg.

nun viele Dichter, die den Knoten ganz gut schürzen, aber schlecht lösen; und doch gilt es, mit beidem stets den Applaus davon zu tragen.[5]

4. Ferner muß man dessen eingedenk sein, was bereits mehrmals gesagt ist[6], und aus keiner epischen Komposition eine Tragödie machen. Eine epische nenne ich eine solche, welche viele Fabeln in sich begreift, wie wenn z. B. einer den ganzen Stoff der Ilias zu einer Tragödie dichten wollte. Denn dort[7] nehmen wegen der großen Ausdehnung des Ganzen die episo-

5. In diesem Paragraphen ist uns von Aristoteles eine wichtige Andeutung damaliger kunstkritischer Zustände erhalten, und es ist interessant zu sehen, wie sich der Stagiri't gegenüber den überspannten Forderungen einer gegen die neueren dramatischen Dichter ungerechten Schule von Kunstrichtern — wahrscheinlich Plato'nikern — auf die Seite der Billigkeit stellt. Anders freilich verfährt Ritter, der diesen ganzen Abschnitt (§§ 1—3) für das Einschiebsel eines Interpola'tors hält, den er mit den heftigsten Schimpfreden und Vorwürfen überschüttet. Er nennt seine Bemerkungen und Regeln „miserabel", „lächerlich", „nichtssagend", seine Bemerkung gegen die blasierten Kunstkritiker „gemeine Bosheit", ihn selbst einen albernen einfältigen Tropf, der nicht einmal richtig schreiben könne u. s. w. und behandelt ihn mit einem Wort in einer Weise, die sich kein ehrliebender Primaner von dem Herrn Professor gefallen lassen würde, ohne ihm recalcitrando zu antworten. Und doch war jedenfalls der Mann, den es trieb, sich mit der Aristotelischen Kunstphilosophie zu beschäftigen — (wenn wir einmal die Rittersche Hypothese von einem Interpolator zugeben, was wir natürlich in Wahrheit weit entfernt sind zu thun) — ein Grieche, ein Mann von Bildung und Wissen und von einer Kenntnis der Sprache und Litteratur seines Volkes, um die ihn sicherlich Ritter zu beneiden haben dürfte. Jedenfalls aber müßte er der Zeit des Aristoteles sehr nahe gestanden haben, da wir unter den zahlreichen in der Poetik zitierten Dichtungen keine finden, die nachweisbar jünger wäre als Aristoteles.

6. S. Kap. V, § 4; Kap. VII, 5—7; Kap. XVII, § 5. Vgl. mit Kap. XIV.

7. D. h.: im Epos, in der Ilias.

dischen Teile nur den für sie gemäßen Raum in Anspruch, in den Dramen dagegen läuft die Sache gar sehr gegen die wissenschaftlich begründete Theorie[8] (der Tragödie) ab.

5. Ein Fingerzeig dafür ist, daß alle die Dichter, welche den Untergang Ilions in seiner ganzen Vollständigkeit gedichtet und nicht einzelne Teile dieses Stoffes dramatisch behandelt haben (wie Euripides die Niobe und nicht wie Äschylos)[9] entweder durchfallen oder sich doch nicht bei

8. Über diese Bedeutung von ὑπόληψις s. Trendelenburg zu seiner Ausgabe von Aristoteles' Schrift von der Seele, III, Kap. 4, § 3 17, und im Kommentar S. 469. Aristoteles sagt: Das Epos, das fast unbeschränkte Ausdehnung (μῆκος) hat, erlaubt zahlreiche Episoden und Verbindung vielfacher Fabeln und Stoffe, denn eben die Länge des Ganzen gestattet, jedem solcher Teile (μέρη) die ihm zukommende Ausführung zu geben. Wollte man aber im Drama dasselbe thun, so würde man stark gegen die ganze feststehende Theorie (ὑπόληψις) des Dramas und speziell der Tragödie verstoßen, und das Unternehmen, z. B. aus der ganzen Ilias eine Tragödie zu machen, würde eben deshalb schlecht ablaufen.

9. Die von uns parenthesierten Worte stehen so in allen Handschriften (ὥςπερ Εὐριπίδης Νιόβην καὶ μὴ ὥςπερ Αἴσχυλος). Da sonst nirgends berichtet ist, daß Euripides eine Niobe gedichtet (wie von Äschylos und Sophokles feststeht), und da das Beispiel auch nicht zu passen schien, so haben viele Ausleger statt Niobe Hekuba in den Text gesetzt und das folgende καὶ μὴ in ἢ verwandelt. Dies aber ist eine Gewaltthätigkeit, der das Bekenntnis vorzuziehen sein dürfte, daß wir diese so überaus abgekürzt hingeworfene Anführung von Beispielen nicht verstehen. Soll ich eine Erklärung zu äußern wagen, die ich für die richtige halte, so ist es folgende. Aristoteles will sagen: „Alle tragischen Dichter, die es noch unternommen haben, den Stoff der Ilias in eine Tragödie von dem Untergange Ilions zusammenzudrängen und daraus eine einzige Tragödie zu machen, wie etwa Euripides sie aus der Niobe gemacht hat, und die nicht wie Äschylos verfahren sind (der den großen Stoff in seiner Trilogie Die Zerstörung Ilions, Die Ilierinnen und Ajax der Lokrer teilweise behandelt hat), haben dies durch schlechten Erfolg ihrer Stücke

der Aufführung gegen ihre Mitbewerber halten.[10] Ja, sogar A'gathon fiel in diesem Drama allein durch.[11]

6. Dagegen im Gebiete der plötzlichen Schicksalswechsel und der einfachen Handlungen erreichen die Dichter stets ihre Absicht in außerordentlichem Grade. Denn dies[12] ist tragisch

---

büßen müssen. Hier dient also Euripides mit der Niobe nur als Belag einheitlicher Behandlung eines Stoffes in einer Tragödie, und Euripides wird daher weder gelobt noch getadelt, wohl aber wird Äschylos gelobt und sein Verfahren als das richtige genannt. „Die Dichter, welche das epische Lied vom Untergange Ilions in seiner ganzen Vollständigkeit zu einer Tragödie verarbeitet haben, ein Kle'ophon, Io'phon, Niko'machos und A'gathon, haben diesen Stoff behandelt wie etwa Euripides seine Niobe und nicht wie Äschylos", das scheint mir der Sinn dieser kurzen allerdings etwas stilistisch ungeschickt eingefügten Anführung des Euripides und Äschylos zu sein, die um so sicherer echt Aristotelisch sein dürfte, je unverständlicher sie für Ritter ist, der in ihr nur ein neues Beispiel der Unwissenheit und absurden Gedankenlosigkeit seines „Interpolators" sieht!

10. Es rangen bei jeder tragischen Festaufführung, welche mehrere Tage dauerte, immer mehrere Dichter um den, verschieden abgestuften, Siegespreis der tragischen Dichtung, und das hier gebrauchte Wort (ἀγωνίζεσθαι) ist dafür stehender Ausdruck.

11. Über Agathon s. oben zu Kap. IX, § 7. Wir lernen aus dieser Stelle, daß das „Durchfallen" (ἐκπίπτειν) etwas anderes und Schlimmeres war, als das oben erwähnte, „sich nicht halten können gegen die Mitbewerber" (das κακῶς ἀγωνίζεσθαι). Dies letztere wird von dem gesagt, der gar keinen Preis erhielt, aber doch nicht geradezu „durchfiel". Der höchste Preis war die Bekämpfung des Siegers auf offener Scene, und mehrere Dichter sollen vor überwältigender Freude über solche Ehre gestorben sein. Plutarch, „Soll ein Greis Staatsämter bekleiden?" Werke II, S. 785 B; Diodo'r von Sizilien XIII, 103). Zehn Preisrichter entschieden bei den tragischen, fünf bei den komischen Aufführungen.

12. Dies, d. h. ein Stoff, welcher sich auf einen plötzlichen Schicksalswechsel und eine einfache Handlung, d. h. auf eine im Ge-

und erregt (jedenfalls) die menschliche Teilnahme. Das letztere geschieht, wenn der Kluge, dessen Klugheit aber mit Schlechtigkeit Hand in Hand geht, vor unseren Augen überlistet wird, wie Si'syphus, und wenn der tapfere, aber ungerechte Mann überwunden wird. Ein solcher Ausgang ist auch dem Gesetze der Wahrscheinlichkeit gemäß, wie Agathon sich ausdrückt, denn (sagt er) es sei wahrscheinlich, daß vieles auch gegen die Wahrscheinlichkeit geschehe.[13]

7. Auch den Chor muß ferner der Dichter als eine der auftretenden Personen und als ein organisches Glied des Ganzen behandeln und ihn mit in die Handlung eingreifen lassen[14], nicht wie bei Euripides[15], sondern wie bei Sophokles. Bei den nach Euripides folgenden Dichtern haben die Chorgesänge mit der Fabel der Tragödie nicht mehr Zusammenhang, als mit jeder anderen Tragödie. Daher kommt es, daß der Chor eingelegte Stücke singt, wozu Agathon das erste Beispiel gegeben hat.[16] Aber was ist's für ein Unterschied, ob

---

gensatz zu den weitläufigen epischen Stoffen dramatisch eng umgrenzte, beschränkt. Eine solche Handlung ist tragisch, d. h. sie ist weit mehr geeignet, die tragischen Gefühle von Furcht und Mitleid zu erregen, als ein mehr epischer, vielfach zusammengesetzter Stoff, weil eben die Konzentration größer ist, als bei dem letzteren, wo eben die Zersplitterung des Interesses notwendig den Eindruck schwächt.

13. Die Verse Agathons, auf die Aristoteles hier anspielt, finden sich vollständig Rhetorik II, 24:

Fast möcht' ich grade dies wahrscheinlich nennen,
Daß Menschen vieles Unwahrscheinliche geschieht!

14. Aristoteles stellt diese Forderung im Sinne der organischen Einheit und straffen Geschlossenheit, welche er überhaupt für das Kunstwerk der Tragödie verlangt.

15. Diese Schwäche des Euripides, bei dem die Chorgesänge oft mit der Handlung wenig zu thun haben, ist auch von anderen alten Kritikern gerügt worden. S. Valckenaers Anmerkung zu Euripides' Phönizierinnen S. 356 (Leipzig 1824). Vgl. Hora'z, Dichtkunst, V. 193 ff.

16. Aristoteles erklärt sich hier sehr stark gegen ein Unwesen der

man „Eingelegtes" singt oder ob man eine jambische Stelle aus einem Stück in ein anderes einfügt oder eine ganze Scene?

Neunzehntes Kapitel.

1. Über alle anderen Punkte haben wir uns jetzt ausgesprochen; es bleibt also nur noch übrig, von dem sprachlichen Ausdruck oder von den Gedanken zu reden. Was nun die Gedanken betrifft, so mag es bei dem, was darüber in den rheto'rischen Vorträgen gesagt ist[1], sein Bewenden haben, denn dieser Gegenstand gehört seinem Wesen nach mehr jenem Kursus[2] an.

2. Es ist aber unter den „Gedanken" alles dasjenige begriffen, was in dem redenden Teile der Tragödie seinen Ausdruck finden muß. Dahin gehört im einzelnen das Beweisführen, das Entkräften, das Hervorbringen von Leidenschaften, z. B. Mitleid oder Furcht oder Zorn und dergleichen mehr, sowie auch das Vergrößern und Verkleinern.[3]

3. Nun wissen wir zwar, daß der Dichter auch in der Behandlung der Thatsachen aus denselben Ideeen seine Mittel zu entnehmen hat, sobald es darauf ankommt, diese Thatsachen als mitleidswerte oder als furchtbare oder als erhabene oder als wahrscheinliche hinzustellen. Der Unterschied ist nur der, daß hier die Dinge so erscheinen müssen auch ohne Darstellung auf der Bühne, während in der Rede jene Eindrücke durch die redende Person und durch deren Rede her-

---

tragischen Bühne seiner Zeit, das sein Seitenstück in einer ähnlichen Kunstbarbarei unserer Oper findet, wo sogar die Hauptpersonen fremde „Einlagen" mit sogenannten Bravourarien zu machen sich erlauben.

1. Nämlich im ersten und zweiten Buche der Rhetorik.

2. Dem rhetorischen. Kursus ist wörtliche Übersetzung von μέθοδος.

3. Vgl. Aristoteles, Rhetorik, II, 20.

vorgebracht werden müssen.[4] Denn was hätte der Redende sonst noch für eine Aufgabe, wenn das, worüber er redet, auch ohne seine Worte angenehmen Eindruck machte?[5]

4. 5. Von dem, was in das Gebiet der Theorie des sprachlichen Ausdrucks gehört, bilden eine Gattung die Figuren des sprachlichen Ausdrucks, deren Kenntnis Sache der Schauspielkunst und desjenigen ist, welcher das Ganze derselben als ein Syste'm[6] inne hat, z. B. was ein Befehl ist und was

4. Den Sinn dieses Paragraphen hat schon Gottfried Hermann richtig erklärt. Aristoteles sagt: Die Diktion hat für ihre Färbung dieselben Gedankenquellen und Mittel, die der Dichter auch für das Thatsächliche des Inhaltes seiner Dichtung anwenden muß. Der Unterschied liegt nur darin, daß im letzteren Falle eine Handlung, ein Ereignis furchtbar, mitleidswert, erhaben und innerlich wahrscheinlich erscheinen muß durch die schöpferisch gestaltende, richtig verbindende und komponierende Kunst des Dichters, auch ohne die scenische Aufführung (ἄνευ διδασκαλίας) durch sprechende und agierende Personen, während Mitleid, Furcht u. s. w. im einzelnen von dem sprachlichen Ausdrucke und Vortrage, d. h. davon abhängig ist, wie die Personen sich ausdrücken, was und wie sie sprechen und spielen.

5. Ein Beispiel. Wallenstein will sagen: „Ich habe meine Gründe, weshalb ich dem Octavio vertraue. Sie liegen darin, daß ich einmal in bezug auf ihn eine Schicksalsfrage gethan und einen Traum gehabt und daß ich ihm mein Leben verdanke." Dies ist der nackte Inhalt, aber dieser, so nackt hingestellt, ist noch keineswegs ergreifend, noch keineswegs unser Gemüt mit der Lust und dem Genusse des Schönen (ἡδέα) erfüllend. Er wird es erst durch die Art, wie der Dichter den Wallenstein die ganze Sache, seinen Traum und das Folgende erzählen und darstellen läßt, durch den λόγος. Dagegen die Fabel des Wallenstein oder die jeder andern guten Tragödie ist an und für sich tragisch, ergreifend, Mitleid und Furcht erweckend, auch ohne ausgeführte dramatische Darstellung (ἄνευ διδασκαλίας), bloß durch die Art und Weise, wie der Dichter die Dinge (τὰ πράγματα) sich entwickeln und zur Katastro'phe fortschreiten läßt.

6. Aristoteles scheint mit leisem Spotte durch den von ihm ge-

ein Gebet, eine Schilderung, Drohung, Frage, Antwort und dergleichen mehr. Denn aus der Kenntnis oder Unkenntnis dieser Dinge erwächst der Poetik kein Tadel, der irgend wie der Beachtung wert wäre. Welchen Fehler könnte einer auch in Prota'goras' tadelnder Bemerkung gegen Home'r finden, daß derselbe, während er zu beten meine, in den Worten

„Sing', o Göttin, den Zorn" —

einen Befehl ausspreche, denn, sagt er, jemand heißen etwas zu thun oder nicht zu thun, ist ein Befehl![7] — Deshalb

---

wählten Ausdruck (ἀρχιτεκτονική) anzudeuten, daß man zu seiner Zeit auch aus der Schauspielkunst ein wissenschaftliches wohlgegliedertes System gemacht hatte. (Über den gedachten Ausdruck vgl. man Zell zur Nikoma'chischen E'thik I, 1; Kommentar S. 5 fg.; Nikomachische Ethik VIII, Kap. 7, § 7; Kap. 8, § 2; Schneider und Victo'rius zu Aristoteles' Politik III, 6, § 8, und die Ausleger zu Ci'cero, Vom höchsten Gut und Übel, I, 10.) „Der Schauspielkunst werden diese im folgenden aufgezählten Dinge vorzugsweise zugewiesen, weil für sie die Unterscheidung der Redefiguren insofern von Bedeutung ist, als sie Anweisung zu geben hat, mit welcher Betonung und mit welchen Gebärden eine jede vorgetragen werden muß." Knebel.

7. Die feine und liebenswürdige Entschuldigung des Prota'goras, welche Friedrich August Wolf (Prolego'mena, S. CLXVII) geltend macht, verdient beachtet zu werden, um sich vor dem Fehler zu hüten, in dem scharfsinnigen Denker hier einen aberwitzigen Thoren zu erblicken. Wolf sagt dort von diesen ersten Anfängen gramm'atischer Unterscheidungen mit denen sich, wie wir auch sonst aus Aristoteles (Rhetorik III, 5; II, 24) wissen, Protagoras gleich andern berühmten Sophisten abgab, die goldenen Worte: Quam feliciter illi, quaerere nihil attinet. Nam primi conatus tales res ad praeceptionem artis revocandi adeo sunt difficiles, ut summis ingeniis labi liceat honeste in iis, quae uno saeculo post vix tirones impune nesciant. — Um aber an dies Kapitel unserer Aristotelischen Poetik noch eine Bemerkung zu knüpfen, so scheint es aus demselben klar hervorzugehen, daß andere Philosophen,

wollen wir dies beiseite liegen lassen als eine Betrachtung, die in ein anderes Gebiet und nicht in die Poetik gehört.

Zwanzigstes Kapitel.

1. Der gesamte sprachliche Ausdruck zerfällt in folgende Teile: Buchstabe, Silbe, Bindewort, Nennwort, Zeitwort, Artikel, Flexion, Satz.

2. Buchstabe zunächst ist ein unteilbarer Stimmlaut, jedoch nicht jeder, sondern nur ein solcher, aus welchem naturgemäß ein verständlicher Laut entstehen kann. Denn auch die Tiere haben unteilbare Stimmlaute, und doch nenne ich deren keinen einen Buchstaben.

3. Teile dieses letzteren sind folgende: der Vokal, der Halbvokal und der Konsonant. Vokal ist der Buchstabe, der ohne einen Anstoß einen hörbaren Laut hat, wie das A und O, Halbvokal, der mit einem Anstoß einen hörbaren Laut hat, wie z. B. S und R, lautloser Buchstab (Konsonant) dagegen, der mit einem Anstoß für sich zwar keinen Laut hat, aber in Verbindung mit solchen, die einen Laut haben, hörbar wird, wie z. B. das G und das D.

4. Diese unterscheiden sich ferner durch die Stellungen und Örtlichkeiten des Mundes, durch die Stärke und Schwäche des Hauches, durch Länge und Kürze, endlich durch den höheren, tieferen und mittleren Ton. Das Spezielle hierüber gehört in die Wissenschaft der Metrik.

5. Silbe ferner ist ein Laut ohne bestimmte Bedeutung, zusammengesetzt aus einem Konsonanten und einem Vokal; denn G und R ohne A ist noch keine Silbe, sondern erst mit A wird daraus

---

welche zur damaligen Zeit die Poetik behandelten — und sicher ist Aristoteles nicht der einzige gewesen, der an der Universität Athen, um modern zu reden, „über Poetik las" —, sehr wahrscheinlich die von Aristoteles hier verschmähten und als ungehörig beseitigten Themata desto ausführlicher behandelten.

die Silbe Gra. Doch auch hier gehört die Auseinandersetzung der Verschiedenheiten in die Metrik.

6. Bindewort[1] ist ein Sprachlaut ohne bestimmte Bedeutung, welcher die Bildung eines einzigen Sprachlauts mit bestimmter Bedeutung, der seiner Natur nach sich aus mehreren Sprachlauten zusammensetzt, weder hindert noch bewirkt und sowohl an den äußersten Enden als in der Mitte des Satzes steht, falls es nicht paßt, daß er für sich allein an den Anfang des Satzes gesetzt wird, wie μέν, ἤτοι, δή.[2] Oder ein Sprachlaut ohne bestimmte Bedeutung, der so beschaffen ist, daß er aus Sprachlauten, welche einerseits über die Einzahl hinausgehen, andererseits bestimmte Bedeutung haben, einen einheitlichen Sprachlaut mit bestimmter Bedeutung hervorbringt.

7. Artikel ist ein Sprachlaut ohne bestimmte Bedeutung, welcher eines Satzes Anfang, Ende oder Scheidung anzeigt, z. B. τὸ φημί und τὸ περί und so weiter[3] [oder ein Sprach-

1. Ich habe es vorgezogen, statt der kühnen Umstellung und der gewagten Veränderungen dieses Paragraphen, wie sie Hermann vorgenommen hat, zu folgen, die hier gegebene Definition des „Bindeworts" ganz wortgetreu, wie sie handschriftlich überliefert ist, zu übersetzen, muß aber die genügende Erklärung derselben den Grammatikern von Fach überlassen. Nur so viel glaube ich zu sehen, daß ein Mann, der diese Dinge geschrieben hat, die Schimpfworte nicht verdient, mit denen ihn Herr Professor Ritter wie einen bösen Schulbuben überschüttet. Ganz abgesehen davon, daß die meisten Vorwürfe Ritters unbegründet sind, — der Mann, dessen Exemplar der Aristotelischen Poetik uns allein übrig geblieben ist, verdient unsern wärmsten Dank, denn ohne ihn besäßen wir die Aristotelische Poetik gar nicht. — Im Übrigen vgl. Classen, De grammaticae graecae primordiis, Bonn 1829, S. 57; Geppert, Darstellung der grammatischen Kategorieen, 1836, S. 12.

3. Auch von dieser Definition gilt die Bemerkung zu § 6. Ich verstehe sie nicht, aber als ausgemacht gilt mir, daß die nach diesem Satze folgenden Worte ein reiner Schreibfehler eines Kopisten sind, der Zeilen aus § 6 falsch noch einmal abschrieb.

laut ohne bestimmte Bedeutung, der die Bildung eines einzigen Sprachlauts mit bestimmter Bedeutung weder hindert noch bewirkt und geeigenschaftet ist, sowohl an den Anfängen als in der Mitte gesetzt zu werden].

8. Nennwort ist ein durch Übereinkunft gebildeter Sprachlaut mit bestimmter Bedeutung ohne Zeitangabe, von dem kein Teil für sich bestimmte Bedeutung hat. Denn in den Doppelwörtern ist es nicht sprachgebräuchlich, daß der einzelne Teil auch für sich genommen eine bestimmte Bedeutung hat, z. B. in dem Nennworte Theodo'ros hat der Teil doros keine bestimmte Bedeutung.[4]

9. Zeitwort ist ein durch Übereinkunft gebildeter Sprachlaut, der eine bestimmte Bedeutung mit hinzutretender Zeitangabe hat und von dem kein Teil für sich genommen etwas bedeutet, gerade wie bei den Nennwörtern. Denn das Wort „Mensch" oder „weiß" bezeichnet nicht das Wann, dagegen das Wort: „er geht" oder „er ist gegangen" bezeichnet zugleich, jenes die gegenwärtige, dieses die vergangene Zeit.

10. Flexio'n[5] ist an einem Nennwort oder Zeitwort teils die Bezeichnung des Wessen oder Wem und so weiter, teils die Bezeichnung der Einheit oder Vielheit, z. B. „Menschen" oder „Mensch", teils die Bezeichnung der personellen Verhältnisse, denn das Wort „er ging" oder „geht" ist eine Beugung des Zeitworts nach diesen Formen.

11. Satz endlich ist ein übereinkünftlicher[6] Sprachlaut von bestimmter Bedeutung, von dem einzelne Teile für sich gleichfalls Bestimmtes bedeuten. Denn nicht jeder Satz besteht aus Nennwörtern und Zeitwörtern, wie z. B. „der Begriff des Menschen", sondern es kann auch einen Satz ohne Zeitwort geben, immer aber wird er einen Teil, der eine bestimmte

4. Diese Definition wird bestätigt durch das, was Aristoteles in der Schrift περὶ ἑρμηνείας (Hermeneu'tika) Kap. II auseinandersetzt.

5. Aristoteles, περὶ ἑρμηνείας, Kap. 2 und 3, und Rhetorik, Kap. 7.

6. Aristoteles, a. a. O., Kap. 4.

Bedeutung hat, enthalten, wie z. B. in dem Satze „Kle'on geht" der Name „Kleon".

12. Eine Einheit ist aber der Satz in doppelter Weise, entweder nämlich ist ein Satz eins, weil er ein Ding bedeutet, oder weil er aus mehreren durch Verknüpfung eins wird. Z. B. die Ilias ist eine Einheit durch Verknüpfung, der Satz dagegen „der Begriff des Menschen" dadurch, daß er ein Eins bedeutet.

Einundzwanzigstes Kapitel.

1. Von den Arten des Nennworts begreift die eine das einfache — ein einfaches nenne ich nämlich dasjenige, welches aus Lauten besteht, die nicht schon für sich etwas bedeuten, wie z. B. „Land" —, die andere das Doppelwort. Die Doppelwörter sind entweder aus einem Worte mit und einem Worte ohne bestimmte Bedeutung zusammengesetzt oder aus Worten mit bestimmter Bedeutung. Es kann aber auch drei-, vier-, ja vielfach zusammengesetze Worte geben, z. B. viele Ausdrücke der Megalio'ten wie Hermokaïkoxa'nthos.[1]

2. Jedes Nennwort ist entweder gemeinüblich oder Fremd-

---

1. Die Herausgeber halten diese Stelle für verdorben und suchen ihr durch Veränderung der Worte τὰ πολλὰ τῶν Μεγαλιωτῶν zu helfen. So viel steht fest, daß Aristoteles hier ein Beispiel von vielfach zusammengesetzten Worten geben will. Ein solches ist Hermokaïkoxanthos. Da das Wort nun aus den Namen dreier Flüsse komponiert ist, die sich bei der Insel Me'gale in der Nähe von Smy'rna ins Meer ergossen, so ist es möglich, daß die Lesart der Handschriften, die wir übersetzt haben (nur mit Zufügung von ὡς vor Ἑρμοκ.), richtig ist. Mir scheint dieses Beispiel einen scherzhaften Anflug zu haben, der an die „Kollegienwitze" unserer Professoren erinnert.

wort[2] oder Meta'pher [oder Schmuck][3] oder neugebildet oder verlängert oder verkürzt oder vertauscht.

3. Ich nenne „gemeinüblich" ein Wort, das alle gebrauchen, „Fremdwort" dagegen, was nur hier und da gebraucht wird; man sieht also, daß ein und dasselbe Wort möglicher Weise zugleich Fremdwort und gemeinüblich sein kann, nur nicht bei denselben Menschen, denn das Wort Si'gynos[4] ist bei den Ky'priern gemeinübliche Bezeichnung, während es für uns ein Fremdwort ist.

4. „Metapher" ist die Übertragung eines fremden[5] Wortes entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von der einen Art auf eine andere oder nach der Analogie.[6]

5. Übertragung von der Gattung auf die Art nenne ich z. B. den Home'rischen Ausdruck[7]:

---

2. „Glossa (Fremdwort) bedeutet bei Aristoteles nicht bloß Archai'smen, sondern auch Ausdrücke aus fremden Mundarten. Desselben Wortes bedient sich auch Dio (Orat. IX.), da er von der Mischung des Äolischen, Dorischen und Jonischen in der Homerischen Sprache redet." Friedr. Schlegel, Geschichte der epischen Poesie, S. 131. Es sind Provinzialismen und veraltete Worte. Vgl. Plutarch, Wie die Jugend die Dichter lesen müsse, Kap. 6.

3. Die eingeklammerten Worte sind wohl mit Ritter zu streichen. Auch Hermann läßt sie in der Übersetzung aus, und Aristoteles selbst übergeht sie in der folgenden Erklärung. Vgl. Ritter, Kommentar, S. 231 fg.

4. Sigynos (σίγυνος) bedeutete bei den Bewohnern der Insel Ky'pros soviel als Speer, Wurfspieß, wofür man in dem festländischen Griechisch Do'rü (δόρυ) sagte. Vgl. die Ausleger zu Herodo't V, 9.

5. Fremd (ἀλλότριον) ist hier soviel als „uneigentlich".

6. „Aristoteles nimmt die Metapher im weiteren Sinne als wir heutzutage, wo man nur die dritte und die vierte Art darunter begreift. Unser Sprachgebrauch war schon zu Ci'cero's Zeit üblich. S. Cicero, Vom Redner, III, Kap. 38 ff. — Ritter."

7. S. Homer, Odyssee, I, 185; XXIV, 307.

„Hier aber steht mein Schiff —“

denn etwas vor Anker legen[8] heißt es stehen machen.

Übertragung von Art auf Gattung:

„Schon zehntausend wackere Dinge verübte Ody'sseus*!“[9]

Denn das Wort „zehntausend“, dessen sich hier der Dichter statt des Wortes „viele“ bedient, heißt hier „viel“. — Von Gattung auf Gattung, z. B.

„Ab ihm riß er die Seele zerschneidend mit grimmigem Eisen.“

Denn hier hat der Dichter das „reißen“ in der Bedeutung von „schneiden“ und das „schneiden“ in der Bedeutung von „reißen“ gebraucht, was beides auf die Bedeutung „etwas wegnehmen“ herausläuft.[10]

6. Übertragung nach der Analogie nenne ich es, wenn das zweite zum ersten sich ähnlich verhält wie das vierte zum dritten. Denn da wird der Dichter statt des zweiten das vierte oder statt des vierten das zweite als bildliche Bezeichnung setzen; und bisweilen setzt man auch noch das Nennwort hinzu, statt dessen der metapho'rische Ausdruck steht und auf das er sich bezieht.[11] Als ein Beispiel diene

---

8. Hier ist eines der seltenen Beispiele, wo ὁρμεῖν transitiv gebraucht ist.

9. S. Home'r, Ilias, II, 272.

10. Dies Dichterzitat kennen wir nicht. Möglicherweise stammte es aus einer Ausgabe Homers, die später Veränderungen erlitten hat. Ich habe mir erlaubt, den handschriftlich beglaubigten Vers, statt dessen die Ausgaben zwei verschiedene Zitate bieten, aus den Spuren der Handschriften wiederherzustellen, nach denen er lautet:

(χαλκῷ ἀπὸ) ψυχὴν ἐρύσας τάμ' ἀτείρεϊ χαλκῷ.

Dadurch wird der Sinn völlig klar, da wir sehen, daß Aristo'teles beide Meta'phern in demselben Verse fand, wo eine die andere erklärte.

11. Ich lese καὶ πρὸς ὃ ἐστιν. Beispiel: „Das Alter, der Abend des Lebens, naht“ statt „Der Abend des Lebens naht“. Ritter streicht den ganzen Satz von „und bisweilen“ bis „bezieht“.

* Der Laut, hinter dem das Zeichen ' steht, hat den Ton: Deut'schland ü'ber a'lles.

folgendes: Trinkschale verhält sich zu Dionysos wie Schild zum Ares. Der Dichter wird also die Trinkschale den Schild des Dionysos und den Schild die Trinkschale des Ares nennen können.[12] Oder: Das Alter verhält sich zum Leben, wie der Abend zum Tage; der Dichter wird also den Abend das Alter des Tages nennen und das Alter den Abend des Lebens oder, wie Empedokles, die „Abendschatten des Lebens".[13]

7. Für manche Analogieen existiert kein eigenes feststehendes Nennwort, doch werden sie darum nicht weniger bildlich gesagt werden können. So zum Beispiel heißt „die Frucht niedersenden" säen; dagegen für das Niedersenden des Wärmestrahls durch die Sonne gibt es keine eigentliche Bezeichnung. Allein dies nicht vorhandene Wort verhält sich ähnlich zur Sonne wie das Wort „säen" zur Frucht, darum ist vom Dichter gesagt:

— „indem sie sä't den gottentsprossenen Strahl".[14]

8. Man kann aber diese Art der Meta'pher auch anders behandeln, indem man die entlehnte fremde Benennung so gebraucht, daß man ihr zugleich etwas, das zu ihrer eigentlichen Bedeutung wesentlich gehört, abspricht, z. B. wenn ein Dichter von einer Trinkschale — nicht des Ares, sondern von einer weinlosen spricht.[15]

---

12. Dasselbe Beispiel Rhetorik III, Kap. 4 und Kap. 11, wie denn überhaupt im dritten Buche der Rhetorik Aristoteles über die bildlichen Ausdrücke nach der Analogie sehr ausführlich gehandelt hat. Derjenige Dichter, welcher diese kühne Metapher wie es scheint zuerst brauchte, war der Dithyra'mbendichter Timo'theos. S. Athenä'os S. 433 C.

13. Vgl. Ast zu Platons „Gesetze", S. 770 A.

14. Bruchstück eines Verses aus einem unbekannten Dichter. Dieselbe Metapher brauchen Virgi'l, Äne'is, II, 584, und Lukre'z II, 211.

15. Der Schild kann poetisch die Trinkschale des Kriegsgottes heißen. Aber um die Trinkschale als metaphorisch in diesem Sinne ge-

9. Neugebildet ist ein Wort, das, überhaupt von niemand so gebraucht, der Dichter aus eigener Machtvollkommenheit prägt.[16] Als solche gelten nämlich manche Worte, wie zum Beispiel, wenn der Dichter die Hörner „Sprossen" nennt und den Priester einen „Beter".[17]

10. Verlängerte oder verkürzte Worte entstehen, wenn im ersteren Falle der Dichter sich eines längeren Vokals bedient, als der eigentlich dem Worte zukommende, oder wenn er eine Silbe einschaltet; im letzteren Falle, wenn etwas von dem Worte weggelassen wird. Ein verlängertes ist z. B. die Verlängerung von Po'leos in Pole'eos und von Pelei'du in Peleei'dēo; ein verkürztes dagegen ist z. B. Kri und Dō[18] und das Wort Ops in dem Verse:

— μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ.
(— Eins wird von beiden die Anschau.)[19]

---

braucht zu bezeichnen, reicht es auch hin, wenn der Dichter von einer „weinlosen Trinkschale" spricht. Denn indem er der Trinkschale damit etwas abspricht, was ihr wesentlich ist, nämlich daß sie zum Weine dient, versteht der Leser sofort die metaphorische Bedeutung. Diese Art der Meta'pher, durch welche die Dichter, wie Aristoteles in der Rhetorik (III, 6) sich ausdrückt, „durch Negationen positive Prädikate gewinnen" (ἐκ τῶν στερήσεων ἐπιφέρουσιν), ist bei den griechischen Tragikern sehr häufig. Vgl. Aristoteles, Rhetorik, a. a. O.

16. Ci'cero, Vom Redner, III, Kap. 38, § 154, nennt dergleichen: ve'rba nova'ta [Wortneubildungen].

17. Da das letztere Beispiel aus Home'r ist (Ilias I, 94; V, 78) dürfte vielleicht auch das erstere in der damaligen Ausgabe des Dichters gestanden haben.

18. statt Krithe' und Dō'ma (κριθή und δῶμα).

19. Fragment aus einem Gedichte des Empe'dokles, wie wir aus Stra'bo VIII, S. 364 Casau'bonus, lernen. Die Verkürzung von Ops in O'psis verhält sich etwa wie unser „Anschau" zu Anschauung oder wie „Gebäu" zu Gebäude.

11. Vertauscht endlich ist ein Wort, wenn man von der gebräuchlichen Wortform den einen Teil beibehält, den andern dagegen dazu thut, wie zum Beispiel dexitero's von dexio's in dem Verse[20]:

δεξιτερὸν κατὰ μαζόν —
(Unter der rechten Brust).

12. Von den eigentlichen „Nennwörtern"[21] sind die einen männlich, die anderen weiblich, die dritten sächlich. Männlich sind alle die, welche sich endigen auf n, r und s und auf die mit s gebildeten Buchstaben, nämlich auf die zwei Doppelkonsonanten ps und ks; weiblich dagegen alle die, welche sich auf Vokale, und zwar auf die stets langen, auf ē und ō, und von den doppelzeitigen auf ă endigen, so daß also die Zahl der Endungen, auf welche die männlichen und weiblichen Nennwörter ausgehen, gerade gleich ist, denn ps und ks laufen auf eins hinaus. Dagegen auf einen Konsonanten endet kein Nennwort und auch nicht auf einen kurzen Vokal. Auf i endigen nur drei: me'li, ko'mmi, pe'peri; auf ü fünf pō'ü, nă'pü, gŏ'nü, dŏ'rü, a'stü. Die sächlichen endlich gehen aus auf diese und auf n und s.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

1. Die Vollkommenheit des sprachlichen Ausdrucks besteht darin, deutlich und doch nicht niedrig zu sein.[1] Am deutlichsten ist derselbe freilich, wenn er sich immer nur der gemeinüblichen Bezeichnung bedient, aber er ist dann zugleich niedrig. Beleg dafür die Poesie des Kle'ophon[2] und die des Sthe'nelos.[3]

---

20. Ilias V, 393.

21. Aristoteles meint die Hauptwörter.

1. Vgl. Rhetorik III, Kap. 1 und Kap. 2.

2. Über Kleophon s. oben zu Kap. II, § 3, und Rhetorik III. Kap. 7.

3. Sthenelos war ein tragischer Dichter zur Zeit des Aristo-

Edel aber und das Gemeine ablegend wird der sprachliche Ausdruck, wenn er die fremdartigen Bezeichnungen in Anwendung bringt. Unter fremdartiger Bezeichnung verstehe ich Fremdwort, Metapher, Verlängerung und mit einem Worte jede Ausdrucksweise, die von der gemeinüblichen abweicht.[4]

2. Allein wenn ein Dichter sich beikommen ließe, in lauter solchen Ausdrücken zu reden, so wird seine Sprache entweder ein Rätsel oder ein Kauderwelsch werden, ein Rätsel, wenn sie aus lauter Metaphern, ein Kauderwelsch, wenn sie aus lauter Fremdwörtern bestünde. Denn die Idee des Rätsels ist diese, daß man, indem man von wirklichen Dingen spricht, Unmögliches zusammenfügt. Dies kann man nun nicht bewerkstelligen durch die Verbindung der eigentlichen Ausdrücke, wohl aber kann man es durch Anwendung der Metapher, zum Beispiel:

„Einen sah ich mit Feuer Metall anheften dem andern" —

und anderes derart.[5]

---

phanes, der von ihm spottend in einer seiner verlorenen Komödien, in dem Gery'tades, sagte (bei Athenä'os IX, 367 B):

Wie mach' ich's, daß ich des Sthenelos Sprache hinunter bring'?
In Essig mußt du sie tunken oder in weißes Salz.

Wir sehen also, daß der boshafte Komiker an dem sprachlichen Ausdrucke (ῥήματα) des Sthenelos dieselbe Fadheit und denselben Mangel an Würze tadelte, derentwillen Aristoteles hier seine Poesie als Beispiel anführt. Ob der Sthenelos, dessen Aristo'phanes in den „Wespen" (Vers 1313) als eines unordentlichen Haushalters gedenkt, der Dichter sei oder ein anderer, weiß ich nicht zu sagen.

4. Dadurch, sagt Aristoteles, Rhetorik III, 2, erhält die Sprache etwas Vornehmes: „Das Fremde und Ferne ist es, was den Menschen anzieht, und wie den Menschen die Fremden interessanter sind als ihre Mitbürger daheim, so geht es ihnen gerade auch mit dem sprachlichen Ausdrucke."

5. Wir kennen das von Aristoteles auch in der Rhetorik (III, Kap. 2) angeführte Rätsel vollständig aus Athenäos, wo es also lautet (X, S. 452 C):

3. Aus Fremdwörtern zusammengesetzt, wird der sprachliche Ausdruck ein Kauderwelsch. Er muß also aus den oben erwähnten Elementen in einem gewissen Verhältnisse gemischt sein. Das heißt, daß er nicht gemein und nicht niedrig erscheine, das werden die ungangbaren, die metaphorischen, die schmückenden und die übrigen vorhin aufgezählten Ausdrucksformen bewirken, während die gemeinübliche Ausdrucksart ihm die nötige Deutlichkeit verleihen wird.

4. Einen sehr wesentlichen Teil aber zu jener Deutlichkeit des sprachlichen Ausdrucks, die doch nicht den Charakter des Gemeinen hat, tragen bei die Verlängerungen, Verkürzungen und Umwandlungen der Benennungen. Weil sie nämlich anders lauten als die gemeinbräuchliche Form, so wird die Abweichung von dem Gewohnten dem Ausdrucke den Charakter des nicht Gemeinen geben; und weil sie andererseits doch immer einen Teil der gewohnten Form behalten, wird die Deutlichkeit erzielt werden.

5. Daher ist der Tadel derjenigen nicht richtig, welche eine solche Anwendung des Dialekts schelten und den Dichter lächerlich zu machen suchen, wie z. B. Euklei'des der Ältere[6], welcher meinte, Dichten sei keine Kunst, wenn man gestatte, die Wörter nach Belieben auszudehnen[7], und der deshalb in den

---

„Einen sah ich mit Feuer Metall anschweißen dem andern,
So daß er Mensch und Metall einte durch gleiches Geblüt."

Die Auflösung des Rätsels ist der (metallene) Schröpfkopf. In dem Rätsel ist, wie Aristoteles in der Rhetorik bemerkt, der Ausdruck anschweißen (κολλᾶν) metaphorisch gebraucht für anlegen. „In diesem beliebten Rätsel", sagt Aristoteles (a. a. O.), „wird das, was geschieht, nicht genannt; aber es sowohl als seine bildliche Bezeichnung bedeuten beide ein Befestigen an etwas; anschweißen wird nämlich hier das Ansetzen des Schröpfkopfs genannt." — Die im Texte folgenden Worte: ἐκ τῶν γλωττῶν βαρβαρισμόν hat Ritter gestrichen.

6. Wir kennen diesen Poeten nicht weiter.

7. D. h. die Quantität willkürlich zu verändern, resp. zu verlängern, wie in dem folgenden Beispiele geschieht. Der spottende Witz

sprachlichen Ausdruck selbst den Stachel seines Spottes kleidete:

„Und den Ares erblickt' ich nach Ma'rathon hinabwandelnd

und:

„Den wohl nie gelüstet hatte jenes Nieswurz —

6. Allerdings ist das gewissermaßen absichtliche Hervortretenlassen dieser Ausdrucksart lächerlich, allein das Maß ist eben allen Teilen gemeinsam; denn auch wenn man Metaphern und Fremdworte und alle die anderen Ausdrucksformen unpassend und mit ausdrücklicher Absicht gebraucht, um Lachen zu erregen, würde man dasselbe Resultat bewirken.

7. Von welcher großen Bedeutung dagegen der passende Gebrauch ist, das mag man sich an den epischen Gedichten klar machen, wenn man die gewöhnlichen Wortformen in das Metrum zu bringen versucht. Auch an dem Fremdwort und an den Metaphern und an den übrigen Ausdrucksformen kann man es sich vor Augen bringen, daß was ich sage richtig ist, wenn man dafür die gemeinbräuchlichen Ausdrücke an die Stelle setzt. So z. B. haben Äschylos und Euripides einmal denselben iambischen Vers gemacht und der letztere nur ein einziges Wort geändert, und zwar so, daß er statt des eigentlichen gewöhnlichen ein Fremdwort setzte, und doch erscheint uns sofort der Äschyle'ische Vers schön, der Euripide'ische aber schlecht. Äschylos nämlich sagt in seinem Philokte't:

Das Krebsgeschwür, das mir das Fleisch vom Fuße frißt,

Euripides dagegen setzte an die Stelle von „frißt" den Aus-

---

des Satirikers liegt in den willkürlichen Verkürzungen der Silben in den Wörtern ἔτι (ἦτι), βαδίζοντα und ἐράμενος. Ebenso verspotteten bei uns gewisse Kritiker die Goetheschen Hexameter mit den berechtigten Versen:

In Weimar und in Jena macht man Hexameter wie der;
Aber die Pentameter sind doch noch exellenter.

druck „schmaust".[8] Derselbe Unterschied wäre, wenn statt des Verses[9]:

„Und nun hat so ein Knirps, so ein Nichtling und so ein Schächer" —

jemand, mit Umwandlung der fremdartigen in die eigentlichen Ausdrücke, sagen wollte:

„Und nun hat so einer Kleiner, ein Schwacher ohn' Ansehn —

oder statt des folgenden:

„Setzend ihm hin den ärmlichen Stuhl und das winzige Tischchen"[10]

sagen wollte:

„Setzend ihm hin den schlechten Stuhl und das kleinliche Tischchen."

oder statt: „Es brüllen die Felsengestade"[11]: „Es krachen die Felsengestade."

8. [Ich bemerke noch, daß Arei'phrades[12] die Tragiker lächerlich zu machen pflegte, daß sie Ausdrucksweisen brauchen, wie sie niemand in der gewöhnlichen Sprache brauche, zum Beispiele „vom Hause ab" statt „ab vom Hause" und „dein" statt „deiner" und „Ich aber faßte ihn" und „Achills halb" und dergleichen mehr. Weil nämlich alle diese Wendungen nicht zu den gemeinbräuchlichen gehören, bilden sie in dem sprachlichen Ausdrucke das Element des nicht Gemeinen. Der Mann wußte das aber nicht.][13]

---

8. Vgl. oben Kap. XXI, § 4. Die Metapher, welche Euripides in den Vers brachte, gehört zu der dort aufgezählten zweiten Gattung. Über die drei Philokte'te des Äschylos, So'phokles und Euripides s. Gruppe, Aria'dne, S. 417—452.

9. Odyssee IX, 215. Über die Vertauschung der hier in Frage kommenden griechischen Ausdrücke s. Ritter S. 241.

10. Odyssee XX, 259.

11. Ilias XV, 265.

12. Unbekannter Dichter und Kritiker.

13. Ritter hat diesen Paragraphen als unecht eingeklammert, und allerdings sieht er aufs Haar aus wie die Randbemerkung eines späteren

9. Wenn es nun aber wichtig ist, daß man jede der oben genannten sprachlichen Ausdrucksweisen schicklich anwendet, sowohl die Doppelwörter als die Fremdwörter, so ist es doch weitaus das wichtigste, geschickt zu sein im Gebrauche des metapho'rischen Ausdrucks. Denn dies allein läßt sich nicht von anderen lernen, sondern ist ein Merkzeichen glücklicher Naturbegabung.[14] Gute Metaphern finden heißt nämlich einen scharfen Blick für das Ähnliche haben.

10. Von den Nennworten eignen sich die Doppelwörter vorzugsweise für die Dithyra'mben, die Fremdwörter für die hero'ischen[15], die Metaphern für die ia'mbischen Verse.[16] In den heroïschen lassen sich noch alle vorhergenannten anwenden, in den iambischen dagegen, weil diese möglichst die gewöhnliche Sprechweise ausdrücken, passen nur diejenigen Ausdrücke, deren sich jemand auch in der prosaischen Darstellung bedienen dürfte. Dahin gehören aber der gemeinbräuchliche, die Metapher [und der Schmuck].

Und so mag es denn über Tragödie und über die nachahmende Darstellung, die sich im Gebiete des Handelns bewegt, bei dem bisher Gesagten sein Bewenden haben.

Lesers, den die Weise der Anführung mit ἔστι δέ, die Hinweisung auf den uns ganz unbekannten Arei'phrades und der Schluß des Ganzen gleichmäßig zu bezeichnen scheinen.

14. Vgl. Rhetorik III, Kap. 10; Müller III, S. 136.

15. Nach Hermann ist diese Bestimmung abgeleitet aus dem Gange der historischen Entwickelung des Epos bei den Griechen, einer Entwickelung, die in Homer so vollendet erscheint, daß derselbe bis auf die Sprache herab als gesetzgebendes Muster für seine Nachfolger galt. Die „iambischen Verse" bezeichnen den tragischen Tri'meter, d. h. die dialogischen iambischen Partieen der Tragödie.

16. Vgl. Rhetorik III, Kap. 3.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

1. Was die erzählende und im heroïschen Versmaße darstellende Dichtungsgattung[1] betrifft, so wissen wir, daß sie die Fabeln geradeso wie in den Tragödien dramatisch, das heißt so komponieren muß, daß sie eine ganze und vollständige Handlung, welche Anfang, Mitte und Ende hat, zu ihrem Mittelpunkte hat, um wie eine in sich abgeschlossene einheitliche Schöpfung den ihr eigentümlichen Genuß zu gewähren, und daß ihr nicht die gewöhnlichen Geschichtsdarstellungen ähnlich sind, in welchen die Notwendigkeit es fordert, daß der Darsteller nicht die Darlegung einer einheitlichen Handlung zu seiner Aufgabe macht, sondern eines einheitlichen Zeitabschnittes und alles dessen, was innerhalb dieses Zeitabschnittes einem oder mehreren begegnete und wovon das einzelne zu dem einzelnen in einem rein zufälligen Verhältnisse steht.[2]

---

1. Das Epos. Wenn Aristoteles sich im folgenden über die epische Poesie sehr kurz zu fassen scheint, so denke man an das, was er oben Kap. V, § 5, darüber im voraus gesagt hat.

2. Daß Homers Dichtung „dramatische Elemente hat", ist Kap. IV, § 9 gesagt worden, wo zugleich Tragödie und Komödie auf ihn als ihre Wurzel zurückgeführt werden. Auch auf die Einheit der epischen Dichtung, die freilich minder stark ist, als in der Tragödie, ist von Aristoteles hingewiesen (vgl. Kap. V, § 5) und mit einem Worte (Kap. V, § 6) ausgesprochen worden, daß alle wesentlichen Bestandteile des Epos dieselben sind wie in der Tragödie, mit alleiniger Ausnahme dessen, was der Tragödie von Kap. VI an als spezifisch eigentümlich beigelegt wird. Ja, die ganze Definition der Tragödie zeigt klar, daß Aristoteles den Begriff des Epos in derselben mit gegeben und dasselbe bestimmt hat als „nachahmende Darstellung (μίμησιν) einer Handlung, und zwar einer Handlung von ernstem, bedeutendem Inhalt, von in sich abgeschlossenem Verlaufe, von einem bestimmten Umfange, in künstlerisch gewürzter Sprachdarstellung", und daß er den Zusatz für

2. Wie nämlich zu ein und derselben Zeit die Seeschlacht bei Sa'lamis geschah und die Landschlacht der Karthager in Sizilien, die doch nicht die mindeste Beziehung auf einen gemeinsamen Endzweck hatten[3], so geschehen gar oft auch in unmittelbar nacheinander folgenden Zeitpunkten Dinge unmittelbar nacheinander, für die zusammen sich gar keine Einheit des Endzwecks finden läßt.

3. Trotzdem begeht die große Mehrzahl der epischen Dichter diesen Fehler. Darum darf wohl, wie wir bereits früher sagten[4], Home'r auch in dem Bezuge als ein göttliches Genie vor allen andern Poeten gelten, daß er es sich weder beikommen ließ, den Trojanischen Krieg, obschon derselbe doch einen ganz bestimmten Anfang und Endziel hatte, in seiner ganzen Aus-

---

die Tragödie „vorgeführt durch gegenwärtig handelnde Personen und nicht durch erzählenden Bericht des Dichters" nur deshalb gemacht hat, um die Scheidegrenze zwischen Epos und Drama noch ausdrücklich hervorzuheben. Über die Einheit der Handlung und Fabel im Epos hat ferner Aristoteles im achten Kapitel (§§ 2—4) ausführlich gesprochen; über Geschichte und Epos ist im neunten Kapitel (§§ 1—4) das nötige gesagt worden. Es ist daher nicht einzusehen, wie Ritter darauf kommt, hier etwas zu vermissen.

3. Die historische Wichtigkeit dieser Stelle leuchtet ein. Vgl. Dahlmann, Forschungen, II, 1, S. 185, wo dieselbe nicht gehörig beachtet ist. Aristoteles widerspricht in dieser Stelle durchaus der späteren Auffassung Diodo'rs von Sizilien. Beide Schlachten sollten übrigens, einer Sage nach, sogar an demselben Tage geschlagen sein, was indessen eben nur die sizilischen Griechen behaupteten (Herodo't VII, 166). Ge'lon von Syraku's und The'ron von Agrige'nt schlugen die karthagische Flotte in einer großen Seeschlacht bei Hi'mera im Jahre 480. v. Chr. Aber die Heerfahrt der Karthager hatte nach Aristoteles nichts gemein mit der persischen, war kein Unternehmen, das auf denselben Zweck (τέλος) hinauslief, obschon Mommsen (Römische Geschichte I, S. 466) die entgegengesetzte Ansicht auszusprechen scheint.

4. S. oben Kap. VIII, § 3.

dehnung zu behandeln — denn solche Darstellung würde übergroß und nichts weniger als wohlüberschaulich geworden sein — oder auch nur einen Krieg, der dem Umfange nach mäßig durch die bunte Fülle der Thatsachen verwickelt war. Vielmehr hat er in dem vorliegenden Gedichte nur einen einzigen Teil aus diesem Kriege genommen, daneben aber jene Fülle der Thatsachen zu vielen Episoden benutzt, wie in dem Schiffskataloge und in anderen Episoden, die er seinem Gedicht einflicht. Die anderen Epiker dagegen lassen ihre Dichtung eben nur um den Mittelpunkt einer Person[5] und um eine Zeit und eine vielgliedrige Handlung spielen, wie der Verfasser der „Ky'pria" und der „Kleinen Ilias".[6]

4. Demgemäß läßt sich aus Ilias und Odyssee[7] nur je eine Tragödie machen oder höchstens zwei. Aus den Kyprien aber gibt es viele und aus der Kleinen Ilias mehr als acht,

5. Vgl. oben Kap. VIII, § 2.

6. Zwei „kyklische" Epen von unbekannten Verfassern. Das erstere die „Kypria", ein Epos in elf Büchern, hatte zum Mittelpunkt der sehr weit ausholenden und sehr weitschichtigen dichterischen Erzählung die Sage vom Raube der He'lena und wurde im Altertume hier und da fälschlich (Herodot II, 117) dem Homer zugeschrieben. Andere nannten den Dichter Stasi'nos, andere den Dichter Hegesi'nos, beide von der Insel Ky'pros, als Verfasser. Das Gedicht führte die Begebenheiten, die sich an diesen Raub knüpften, bis auf die Zeit, wo die Homerische Ilias beginnt. Seinen Namen trug es von dem Lande seiner Entstehung, von der Insel Ky'pros. — Die „Kleine Ilias" war ein Epos in vier Gesängen, das die Begebenheiten vom Streit über die Waffen des Achilles bis zur Sage von dem hölzernen Pferde führte. Als Verfasser wird von den Alten genannt der Dichter Le'sches von Mytile'ne auf Le'sbos. Die spätere Zeit fabelte, daß Homer eigentlich der Verfasser dieses Gedichtes gewesen, dasselbe aber dem Thesto'rides vermacht habe! Vgl. den Artikel Cy'clici in Pauly's Realencyklopädie II, S. 812 fg.

7. Wohlverstanden: aus der Haupthandlung jedes der beiden Gedichte, nicht aus den „Episoden". —

wie: Der Waffenstreit, Philokte'tes, Neopto'lemos, Eury'pylos, Die Bettelei, Die Lakonierinnen, Die Zerstörung Ilions, Die Heimkehr, Si'non und Die Trocrinnen.[8]

---

8. Die Wendung „mehr als acht", welche den Auslegern soviel Kopfzerbrechens gemacht hat, ist am glücklichsten von Knebel dahin erklärt worden, daß Aristoteles mit dieser Zahlangabe auf nur vier Gesänge der „Kleinen Ilias" Rücksicht nimmt. „Aristoteles hatte gesagt: die ganze Ilias enthalte als solche nur Stoff zu einer oder höchstens zwei Tragödien. Um dieser Einfachheit der Handlung in der Ilias Homers gegenüber die Vielfältigkeit des Stoffs in der „Kleinen Ilias" recht schlagend zu bezeichnen, weiset er nun nach, daß sich in letzterer aus jedem einzelnen Gesange mehr tragische Stoffe entnehmen lassen, als aus dem ganzen Homerischen Epos zu gewinnen seien: also aus allen vier Gesängen mehr als acht." Über Inhalt und Verfasser der hier aufgeführten zehn Tragödien mag man die Ausleger und die griechischen Litteraturgeschichten nachlesen, da eine ausführliche Nachweisung an dieser Stelle zu weitläufig werden würde. Ritter streicht natürlich diesen ganzen für die griechische Litteraturgeschichte so überaus wichtigen Paragraphen als den Zusatz eines von ihm als halb blödsinnig behandelten Interpola'tors oder vielmehr zweier solcher Verfälscher, die er hier annimmt (S. 252), und unter den Gründen, weshalb er es thut, erscheinen auch zwei „Sprachschnitzer", die der Interpolator in diesen wenigen Zeilen gemacht haben soll. Ein solches Verfahren, das einem griechischen Leser des Aristoteles von vor zweitausend Jahren nachweisen will, daß er seine Muttersprache nicht hinlänglich verstanden habe, um drei Zeilen ohne ebensoviele „Sprachschnitzer" schreiben zu können, ist in unseren Augen ein heilloser Aberwitz, der schließlich dazu führt, die kostbaren positiven Notizen, die uns hier über die Litteratur der griechischen Tragödie ein günstiges Geschick erhalten hat, und deren wir wahrlich keinen Überfluß besitzen, aus den nichtigsten Gründen wegzuwerfen. Vgl. übrigens Adolf Schöll, Gründlicher Unterricht über die Tetralogien des attischen Theaters, Leipzig 1859, S. 176 ff.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

1. Auch was die Gattungen betrifft, muß die epische Poesie dieselben aufzuweisen haben wie die Tragödie, nämlich eine einfache oder eine verwickelte, eine ethische (charakterschildernde) oder eine pathe'tische[1]; und ebenso dieselben Bestandteile[2] mit Ausnahme der Gesangkomposition und der Darstellung für das Auge. Denn auch das Epos bedarf der plötzlichen Schicksalswechsel und der Erkennungen und der erschütternden Leiden[3]; und endlich müssen auch die Gedanken und der sprachliche Ausdruck die erforderlichen edlen Eigenschaften haben.

2. Alle diese Dinge hat nun Homer zuerst und in mustergiltiger Weise bethätigt. Von seinen beiden Gedichten steht zunächst jedes von beiden als eine besondere Gattung da, die Ilias als einfache und pathetische, die Odyssee als verwickelte — denn sie ist durchaus Erkennung[4] — und ethische[5] Kom-

1. Vgl. Kap. X und Kap. XVIII, §§ 2 ff.

2. Vgl. Kap. V, § 4; Kap. VI, §§ 7 ff.; Kap. XII, § 1.

3. τῶν παθημάτων. Diese Stelle ist wichtig für das Verständnis der Aristotelischen Definition der Tragödie (VI, 1).

4. Ody'sseus' Erkennung bei Alki'noos, bei dem Sauhirten Eumä'os, bei Te'lemach, bei der Amme, bei Pene'lope u. s. f.

5. Ethisch ist hier soviel als „sittenbildlich". Vgl. Vischer, Ästhetik, IV, S. 1290. Wenn Aristoteles die Komposition der Odysseefabel eine „verschlungene" (verwickelte) nennt, weil sie durchaus Erkennung sei, so heißt das letztere: „Die Spannung auf das Wiedersehen ist der poetische Reiz. Sie wird durch viele in der Komposition ineinandergeschlungene Hemmungen hingehalten bis zum Ende. Da nun das Subjekt der Erkennung natürlich liebende Menschen sind, so erhellt, wie in der ἀναγνώρισις (Erkennung) des Aristoteles der Keim oder das antike Vorbild des Romans als höchst interessante Andeutung oder Ahnung verborgen liegt. Und wirklich: die Odyssee ist, wie Jean Paul sagt (Vorschule der Ästhetik § 66), der antike Ur-

position; und endlich im sprachlichen und in dem Gedankengehalte hat er alle übertroffen.

3. Unterschieden von der Tragödie ist dagegen das Epos durch die Länge der Komposition und durch das Metrum. Was die Länge betrifft, so genügt darüber die oben gegebene[6] Bestimmung, daß es nämlich möglich sein müsse, den Anfang und das Ende überschauend zusammenzufassen. Dies dürfte der Fall sein, wenn die Kompositionen etwa kürzer wären, als die alten Epen, und dafür vielleicht auf diejenige Zahl von Tragödien[7], die für eine Vorstellung angesetzt zu werden pflegen[8], hinausliefe.

Roman. Es folgt von selbst, daß das Innerliche auch überhaupt mehr in den Vordergrund tritt, wenn Sehnsucht und Wiedersehen den Hauptinhalt bilden: Odysseus am Ufer der Kaly'psoinsel ins Meer hinausweinend, die trauernde Penelope in der einsamen Kammer und der suchende Sohn sind Bilder eines innigen Seelenlebens. Nur daß natürlich das epische Grundgesetz, wonach alles Innerliche in sinnlicher Ausführlichkeit der Erscheinung sich zeigen muß, unangetastet in Kraft bleibt. Auch die Natur wird jetzt mit subjektiverem Interesse beschaut, das Meer, die landschaftlichen Reize, die Grotten, Quellen, Bäume u. s. w. — Im Stile dieser Form des Epos erkennen wir ein erstes Auftauchen der charakteristischen die individuellen Züge erforschenden Richtung — — die Einzelheiten des häuslichen Lebens, der idyllischen Wirtschaft mit Sauhirt und Rinderhirt, bis hinaus auf den armen treuen Hofhund, das Gebaren und die Gewöhnungen der Menschen nach allen Seiten — treten in ein schärferes Licht, als sonst die Antike es ihren Bildern giebt, und wie man im weiteren Sinne alle epische Poesie sittenbildlich nennen kann, so ist es die Odyssee, dieser Prototyp des Romans, selbst im engeren Sinne des Worts." S. Vischer, Ästhetik, IV, S. 1271 fg.

6. S. Kap. VII, §§ 5 fg. und Kap. XXIII, § 3.

7. Der Artikel muß hier fehlen, obschon ihn die Herausgeber nach Aldus aufgenommen haben, und er fehlt auch richtig in allen Handschriften.

8. Wie viel waren das? Und wie groß ist demnach der größte, von Aristoteles statuierte äußere Umfang für ein episches Ge-

4. Es hat aber in bezug auf die Möglichkeit, seinen Umfang auszudehnen, einen gar bedeutenden eigentümlichen Vor-

---

dicht? Diese Fragen sind schwer mit einiger Sicherheit zu beantworten, weil es uns an allen sicheren Nachrichten über die hier in Frage kommenden Dinge fehlt, eben weil diese Dinge so allbekannt waren. Wir wissen nicht genau, wie lange die scenischen Festaufführungen in den Großen Dionysien währten. Wir wissen nicht sicher, wie viel Dichter auftraten und wie viel Stücke gegeben wurden. Wir wissen ferner nicht, ob Aristoteles mit dem Ausdrucke „eine Vorstellung" (μία ἀκρόασις) die tragischen Aufführungen eines Tages (was unwahrscheinlicher) oder des ganzen Festes meint. Die Aufschlüsse, welche hierüber von Herm. Sauppe (Berichte der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, 1855, 1) und Schultze (De Chori Graecorum tragicorum habitu externo, Berlin 1826, S. 19 ff.) gegeben sind, laufen auf folgendes hinaus: I. Die Wahl der Preisrichter geschah durch den Rat der Fünfhundert in geheimer Abstimmung, und zwar wurden besondere Richter für den tragischen und für den komischen Wettstreit gewählt. Ihre spezielle Auslosung erfolgte nach der Aufführung. Die Zahl der Richter für die tragischen Aufführungen belief sich auch wahrscheinlich auf fünf, welche Zahl für die Komödie fest steht. II. Die Zahl der auftretenden Dichter und ihrer Stücke. Böckh nimmt an, daß fünf Dichter mit fünf Trilogieen auftraten, und zwar so, daß fünf Tage lang gespielt wurde, jeden Vormittag eine tragische Trilogie, jeden Nachmittag eine Komödie. Ebenso Geppert, Schneidewin, Kirchhoff u. a. — Sauppe dagegen hält diese Annahme für irrig (S. 16 ff.) und behauptet, „daß in der Blütezeit der attischen Bühne nie mehr als drei Trilogieen und drei Komödien aufgeführt worden und daß nur drei tragische Dichter aufgetreten seien. Die Didaskalieen enthielten die Namen aller drei Konkurrenten. Der erste hatte über die beiden andern, der zweite wenigstens über den dritten gesiegt, und der dritte war von beiden Mitbewerbern besiegt, also durchgefallen; doch meint Sauppe, daß auch der dritte noch eine Belohnung erhalten habe, während ich sehr bezweifeln möchte, daß ein

teil vor der Tragödie durch den Umstand voraus, daß es zwar in der Tragödie nicht statthaft ist, mehrere zu gleicher

„Durchgefallener" einen Preis erhalten habe. Allerdings war es schon etwas, als Preisbewerber überhaupt aufgetreten zu sein, denn es ging eine Anmeldung bei dem A'rchon* und eine Prüfung der Stücke durch denselben vorher. Also: Nach Sauppe wurde an je drei Tagen, von je drei tragischen Dichtern, jeden Vormittag eine Trilogie' gegeben (nachmittags folgte die Aufführung der Komödien). Jede Aufführung einer tragischen Triologie nebst Sa'tyrstück erforderte mindestens sieben Stunden Zeit. Ziehen wir nun hieraus ein Resultat für das Verständnis unserer Aristotelischen Stelle, so lautet auf die Frage: „Wie groß würde jetzt der richtige Umfang eines E'pos sein?" die Antwort: Entweder gegen 5000 Verse, wenn μία ἀκρόασις auf einen Tag geht und wenn wir den Umfang einer tragischen Trilogie nebst Satyrdrama auf 5000 Verse annehmen, oder gegen 15000 Verse, wenn wir annehmen, daß Aristo'teles von der Aufführung aller drei Trilogieen an einem Festwettstreite spricht. Dies letztere möchte das richtigere sein. Denn die I'lias hatte z. B. nahezu siebzehnthalbtausend Verse (16481). Ein Epos dürfte also nach Aristoteles ohne Schaden etwas kürzer sein, und seine größte Ausdehnung würde immer noch anderthalbtausend Verse weniger als die Ilias betragen. Dies Resultat stimmt auch sonst ziemlich gut mit der obigen Berechnung. Denn wenn drei Trilogieen, an drei Tagen aufgeführt, zusammen etwa einundzwanzig Stunden zur Aufführung erfordern, so dürfte diese Zeit für eine Rezitation der Ilias in antiker Weise schwerlich ausreichen und wohl noch um einige Stunden zu vermehren sein. Schließlich lehrt eine Stelle der Poetik (Kap. VII, § 6), daß allerdings für die Länge der Tragödie mit Rücksicht auf die zur Aufführung erforderliche Zeit feste Bestimmungen bestanden. „Aber diese Bestimmungen", sagt dort Aristoteles, „haben mit dem Wesen der Tragödie nichts zu thun, sind rein äußerliche und zufällige." Er deutet dann mit dem darauf folgenden Scherzworte an, wie mir scheint, daß die einzelne Tragödie sehr wohl länger sein könnte, als ihr Maß bei den Griechen war, eben weil dies Maß ein rein äußerliches war und von dem zufälligen

* Der Laut, hinter dem das Zeichen ' steht, hat den Ton: Deutschland ü'ber a'lles.

Zeit vorgehende Einzelhandlungen darzustellen, sondern nur die Handlung, welche auf der Bühne vorgeht und von den Schauspielern ausgeführt wird; in dem epischen Gedichte dagegen, — weil dasselbe Erzählung ist, ist es möglich, viele Teilhandlungen zugleich vollbringen zu lassen, durch welche, wenn sie zur Sache gehörig sind, der Umfang des Gedichts bedeutend gesteigert wird. Das E'pos hat also hieran einen Vorteil für seine Erhabenheit, der zugleich dazu dient, die Stimmungen des Hörers wechseln und die ungleichartigsten Auftritte miteinander episodisch abwechseln zu lassen; denn die Einförmigkeit, weil sie eben schnell sättigt, macht, daß die Tragödien durchfallen.

5. 6. Das sogenannte hero'ische Me'trum ferner hat sich erfahrungsmäßig als das dem Epos angemessene ergeben.[9] Denn wenn einer in irgend einem andern Metrum eine erzählende Dichtung verfassen wollte oder in vielen, so würde das Unpassende davon zu Tage treten. Das heroïsche Versmaß ist nämlich das stätigste und würdevollste[10] aller Versmaße, — daher läßt es auch vorzugsweise gern ungangbare und metapho'rische Ausdrücke zu, denn auch eine gewisse Wortstellung ist der erzählenden Dichtungsgattung vor der andern eigentümlich. Das iambische und tetrametrische Versmaß dagegen haben den Charakter der Beweglichkeit, und zwar das letztere den der Tanzbewegung, das erstere den der handelnden Darstellung.[11]

Umstande abhing, daß es eben herkömmlich war, an drei Vormittagen neun Tragödien nebst drei Satyrspielen oder überhaupt eine große Zahl von Tragödien aufzuführen. „Denn", sagt er, „gesetzt, es wäre herkömmlich, hundert Tragödien an einem Feste zu geben, nun so könnte man nur gleich die Wasseruhr daneben stellen und nach dieser die Länge der Zeit bis auf die Minute abmessen!"

9. Vgl. oben Kap. IV, § 14 und § 8.

10. Ebenso heißt es in der Rheto'rik III, Kap. 8: „Von den Rhythmen ist der hero'ische der, welcher den spezifischen Charakter des Würdevollen und feierlich Erhabenen (σεμνός) trägt."

11. Vgl. oben Kap. IV, § 14; XXII, 10, und Rhetorik III, 8.

Noch verkehrter endlich ist es, wenn einer sich beikommen lassen wollte, dieselben durcheinander gemischt anzuwenden, wie Chaire'mon.[12] Darum hat denn auch noch niemand eine lange epische Komposition in einem andern als dem heroïschen Versmaße gedichtet, sondern, wie ich früher sagte[13], die Natur der Sache selbst lehrt herausfinden, was ihr gemäß ist.

7. Home'r aber ist, wie in so vielem andern, so auch ganz besonders darin höchlich zu preisen, daß er allein unter den Dichtern sich vollkommen bewußt ist, was er selbst als solcher zu thun hat. Der Dichter als solcher muß nämlich in eigener Person möglichst wenig sprechen; denn an den Stellen, wo er dies thut, ist er nicht mehr nachahmender Darsteller.[14] Die anderen Dichter nun figurieren in eigener Person durch ihr ganzes Werk hindurch, stellen dagegen nur weniges, und nur selten, nachahmend dar. Er aber führt nach wenigen einleitenden Versen sofort einen Mann oder ein Weib oder irgend eine andere Charaktergattung ein, und zwar ist nichts bei ihm ohne Charakteristik, sondern alles[15] hat seinen ausgeprägten Charakter.

---

wo es heißt: Von den verschiedenen Zeitmaßen ist das heroïsche feierlich würdevoll, der Prosa gar nicht ähnlich, und verlangt musikalische Begleitung. Der Ja'mbus ist gerade die gewöhnliche Sprache des Volks, — der Trochä'us dagegen ist vorzugsweise hüpfend, wie die Tetra'meter zeigen, denn diese sind eine rasch hineilende Versart."

12. Man sehe die Anmerkung zu Poetik, Kap. I, § 9.

13. Kap. IV, § 14.

14. Über die Wichtigkeit dieser Auffassung des Begriffes der Nachahmung im Sinne objektiver Darstellung vgl. Vischer, Ästhetik, II, S. 85 fg.

15. Mann, Weib, Jungfrau, Kind, Greis, Sklave, Sklavin, Gott und Göttin, König und gemeiner Mann sind bei Homer immer charakteristisch ausgeprägt, jeder ist oder hat ein eigenes ἦθος. — „Wie wenig ist das in diesem Paragraphen ausgesprochene Grundgesetz, namentlich in unserer Romanliteratur, erkannt und befolgt! Da werden Verhältnisse, Charaktere,

8. Wenn nun ferner in den Tragödien der Dichter das Wunderbare als dichterisches Element brauchen muß, so hat dagegen in der epischen Dichtung vielmehr das Undenkbare — die vorzugsweise Quelle des Wunderbaren — seinen Platz, weil man hier den Handelnden[16] nicht mit Augen sieht. Denn der ganze Vorgang bei Hektors Verfolgung würde auf der Bühne sich ohne Zweifel lächerlich ausnehmen: die griechischen Krieger stillstehend und keinen Teil an der Verfolgung nehmend, Achill ihnen mit dem Kopfe zurückwinkend.[17] In der epischen Darstellung dagegen bleibt dies unbemerkt.[18] Das Wunderbare aber ergötzt.[19] Beleg dafür:

Stimmungen analysiert, statt daß uns durch Handlung gezeigt würde, wie sie sind! Da hört man überall den Dichter als Psychologen, Philosophen, Moralisten, Politiker, der sich nur dürftig und fadenscheinig in eine Handlung verkleidet hat. Eine besonders gewöhnliche Form ist die, daß weit zu viel Gespräch eingeflochten wird! Es sprechen zwar die Romanpersonen, aber aus ihnen sichtbar der Poet, der seine Reflexion an den Mann bringen will." Vischer (a. a. O. IV, S. 1209 fg.). — Von derselben Kunst, mit der Homer in der Ilias wie in der Odyssee darauf ausgehe, seine Figuren in ihrem eigenen Charakter reden zu lassen, spricht Platon in seinem „Staat" (XIII, S. 393 ff).

16. Das heißt: Den, der das Wunder thut.

17. Die hier und Kap. XXV, § 5 angeführte Scene ist zu lesen bei Homer, Ilias, XXII, V. 136 fg. und V. 198—207. Die betreffenden Verse lauten (V. 205—207):

> Aber die Völker winkte zurück mit dem Haupte Achill und
> Ließ sie nicht werfen auf Hektor hin die bittern Geschosse,
> Daß nicht raubte den Ruhm ihm ein Wurf und als zweiter er käme.

18. Weil man es eben nur mit der Phantasie, nicht mit leiblichem Auge, wie bei der Bühnendarstellung, sieht.

19. Wörtlich wiederkehrend in der Aristotelischen Rhetorik III, Kap. 2, § 3.

Alle Menschen berichten gern mit eigenen Zusätzen, weil sie glauben, damit zu gefallen.

9. Nun hat aber Homer vorzugsweise allen anderen Dichtern ein Vorbild gegeben, wie man Unwahres sagen muß.[20] Diese Manier besteht in einem Trugschlusse. Es meinen nämlich viele[21] Menschen, daß, wenn im allgemeinen von dem Sein oder Geschehen des einen bestimmten Dinges das Sein oder Geschehen eines anderen die begleitende Folge ist, daß dann, sobald das Spätere ist, auch das Frühere sein oder geschehen müsse. Dies ist aber unrichtig, und darum kann in solchem Falle auch das erste sehr wohl unrichtig sein. Aber auch wenn dies (das erste) wirklich ist, so folgt darum doch noch keineswegs mit Notwendigkeit, daß das zweite sei oder stattfinde. Der falsche Schluß, den unsere Seele macht, ist nämlich der: weil sie das zweite als wahrseiend weiß, so nimmt sie auch das erste als wirklich seiend an. Beispiel: das folgende aus den „Ni'ptra".[22]

---

20. „D. h. wie die vom Dichter eingeführten Personen schicklich Unwahrheiten anzubringen oder vielmehr Andere irre zu leiten haben." Knebel.

21. „Viele", in der Übersetzung, drückt den fehlenden Artikel vor „Menschen" aus.

22. Über die Niptra s. die Anmerkung zu Kap. XVI, § 3. Das Beispiel ist höchst treffend. Pene'lope will dort den als Bettler vermummten Ody'sseus, der ihren Gemahl zu kennen und Kunde von ihm zu bringen vorgibt, ein wenig ausforschen. Sie fragt ihn also:

Nun ich muß dich doch noch ein wenig prüfen, o Fremdling,
Ob du meinen Gemahl auch wirklich, wie du erzähltest,
Samt den edlen Genossen in deinem Hause bewirtet.
Sage mir denn, mit welchen Kleidern war er bekleidet?
Und wie sah er aus? Auch nenne mir seine Gefährten!

Der Schluß der Penelope ist dieser: Wer einen andern längere Zeit bei sich gesehen und bewirtet hat, der muß notwendig wissen, wie er gekleidet war und aussah. Nun erfährt sie durch den angeblichen „kretischen Fremdling" in beider Hinsicht wirklich das richtige, also, schließt sie, muß

10. Auch hat der Dichter das Unmögliche aber Wahrscheinliche dem Möglichen aber schwer zu Glaubenden vorzuziehen. Ferner darf er seine Fabel nicht aus Teilen zusammensetzen, welche der Vernunft widerstreiten, sondern wo möglich muß gar nichts der Vernunft Widerstreitendes darin enthalten sein; geht das nicht an, so muß es außerhalb der dargestellten Fabel des Gedichts liegen, wie z. B. daß Ö'dipus nicht weiß, auf welche Art La'ios umgekommen ist, aber nicht in dem Drama selbst, wie z. B. in der Ele'ktra der Bericht von den Pythischen Spielen oder in den Mysiern, wo einer stumm von Te'gea nach My'sien gewandert ist.[23] — Der Einwand,

dessen ganze Erzählung richtig sein. Das ist aber ein Fehlschluß. Denn er kann jene Notizen ja auch von einem dritten haben. Und umgekehrt ist auch nicht einmal der ihrem letzten Schlusse zu Grunde liegende erste richtig. Denn der kretische Fremdling konnte wirklich vor Jahren den Odysseus bei sich bewirtet haben, ohne doch, nach so langer Zeit, im stande zu sein, sich genau zu erinnern, welche Kleider er getragen, wie deren Stickerei ausgesehen, u. s. w. Und in der That deutet Odysseus selbst dies an, indem er seine Auskunft mit den Worten beginnt:

Schwer, o Königin, ist es, nach seiner langen Entfernung
Ihn so genau zu beschreiben; wir sind schon im zwanzigsten Jahre,
Seit er von dannen zog aus meiner heimischen Insel.
Dennoch will ich dir sagen, so viel mein Geist sich erinnert. —

Und in der That, seine Erinnerungskraft ist so wunderbar, daß nur die an dem Leben des Geliebten verzweifelnde Penelope nicht durch seine Beschreibung auf den Gedanken kommen konnte, dieser Fremdling müsse Odysseus selbst sein, um so genau die Stickerei seiner Kleidung bis ins kleinste Detail angeben zu können, die der Held vor zwanzig Jahren getragen! Das aber sind eben die „klugen Lügen", um derentwillen Aristoteles den Altvater Homer so bewundert und für alle Epiker als Muster hinstellt.

23. Das Beispiel aus So'phokles' „König Ödipus" (V. 729 ff.) hat Aristoteles schon oben (Kap. XV. § 7) ähnlich angeführt und entschuldigt. Dagegen tadelt er es, daß Sophokles den Ana-

dadurch würde die ganze Fabel zerstört werden, ist lächerlich, denn man soll eben von vorn herein gar nicht die Fabeln in solcher Weise komponieren. Hat aber der Dichter einmal seine Anlage so gemacht und gewinnt sie in seinen Augen dadurch an Wahrscheinlichkeit, so muß man auch eine Ungereimtheit sich gefallen lassen. Würden doch auch die in der Odyssee, z. B. bei der Aussetzung des Odysseus auf Ithaka durch die Phäaken[24], vorkommenden Widersprüche gegen die Vernunft gar bald als unerträgliche zu Tage treten, wenn etwa ein schlechter Poet sie poetisch in Scene zu setzen sich beikommen

---

chronismus begeht, in seiner Elektra (V. 680 ff.) erzählen zu lassen, Orest sei bei den Pythischen Spielen ums Leben gekommen, die damals noch gar nicht existierten. Nicht der Anachronismus als solcher ist hier Gegenstand des Tadels, sondern dies, daß er in das Stück selbst hineingezogen wird, nicht außerhalb desselben fällt. Dasselbe gilt von dem dritten Beispiele, das aus der Tragödie des Sophokles „Die Mysier" entnommen scheint. Daß ein Mensch, ohne daß derselbe ein Wort spricht (ἄφωνος), von Tegea in Arkadien bis nach Mysien in Kleinasien wandert, ist zwar undenkbar, aber an sich noch kein Verstoß gegen die Aristotelische Anschauungsweise über die Gesetze der poetischen Wahrscheinlichkeit. Dieses ἄλογον (Undenkbare, der Vernunft Widerstreitende) hat in der Sage seine gute Berechtigung. Aber der Dichter darf es nicht in Scene setzen, er darf es nicht, wie Sophokles gethan zu haben scheint, sichtbar vorführen, sondern er mag ein solches Wunder höchstens außerhalb seiner Dichtung, d. h. in der hinter seinem Gedichte zurückliegenden Vergangenheit, annehmen. Jener Wanderer war, wie Tyrwhitt nachgewiesen hat, Telephus. Dieser hatte seine Ohme erschlagen, und von ihm erzählt die Sage, daß er, weil es bei einem solchen Falle alte Sitte gebot, daß ein Mordbeladener so lange stumm verharre, bis er von jemand entsühnt werde (Äschylos, Eumeniden, V. 451 ff.) —, ohne einen Laut zu reden, von Tegea nach Mysien gepilgert sei. (Über die Mordsühne vgl. Otfried Müller zu Äschylos' Eumeniden S. 126 ff.)

24. Odyssee XIII, V. 70—125. Auch die alten Ausleger machen dort ähnliche Bemerkungen.

ließe, während jetzt der Dichter durch die andern Schönheiten seiner Darstellung das einzelne Ungereimte auf angenehme Weise dem Auge entrückt.

11. Was aber den sprachlichen Ausdruck anlangt, so muß der Dichter die meiste Mühe auf ihn verwenden in den „toten Partieen“[25], die weder durch Charakterschilderung noch durch Gedanken gehoben werden, während umgekehrt eine allzu glänzende Diktion die Wirkungen der Charakteristik und der Gedanken in Schatten stellt. —

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

1. Jetzt von den Problemen und Lösungen, über deren Zahl und Beschaffenheit man etwa auf dem Wege der folgenden Betrachtung ins klare kommen dürfte.

Da der Dichter nachahmender Darsteller ist, gerade so gut wie etwa ein Maler oder irgend ein anderer bildender Künstler, so ergibt sich, daß er, da die Objekte dreierlei sind, notwendig immer irgend eines davon darstellen muß, nämlich entweder die Dinge wie sie waren oder sind oder wie sie in Tradition und Meinung der Menschen erscheinen oder wie sie sein müssen.

2. Vorgetragen werden dieselben entweder in gewöhnlicher Rede oder mit Anwendung von Fremdworten oder metaphorischen Ausdrücken; und so gibt es viele Modifikationen des sprachlichen Ausdrucks, die wir ja den Dichtern einräumen.

3. 4. Ferner ist die Regelrichtigkeit nicht dieselbe für die Kunst der politischen Beredsamkeit[1] und für die Dichtkunst, noch für irgend eine andere Kunst und die Dichtkunst. Was aber die Dichtung selbst anlangt, so können zweierlei

25. Im Texte heißt es „in den faulen Partieen“. Das wird sicher eine Art ästhetischer Kunstausdruck gewesen sein, und darum habe ich ihn mit Anführungsstrichen bezeichnet.

1. S. oben Kap. VI, § 16.

Fehler gemacht werden, nämlich entweder wesentliche oder unwesentliche. Wenn sie nämlich sich vornehmen wollte, eine Unmöglichkeit[2] nachahmend darzustellen, so würde das ein wesentlicher Fehler sein; wenn dagegen ihr Vornehmen selbst ein ganz richtiges ist, sie aber dabei etwa ein Pferd die beiden rechten Füße zugleich vorsetzen ließe, oder wenn gegen eine besondere Kunst ein Verstoß vorkommt, z. B. gegen die Heilkunst oder eine andere Kunst, — wenn da irgend welche Unmöglichkeiten erdichtet sind, so ist das kein Fehler gegen das Wesen der Dichtkunst selbst.

5. Es müssen also die tadelnden Ausstellungen in den Problemen von diesen Gesichspunkten aus betrachtet und erledigt werden. So ist es zunächst zwar ein Fehler, wenn eine Dichtung Dinge enthält, welche nach dem Wesen der Kunst selbst unmöglich sind, allein eine solche fehlerhafte Darstellung ist doch richtig, wenn sie ihren wesentlichen Zweck erreicht; dieser Zweck nämlich ist schon oben angegeben worden[3], nämlich wenn auf diese Weise der Dichter einen stärkeren Effekt, sei es für diese oder eine andere Partie seiner Dichtung, hervorbringt. Beispiel: Die Verfolgung Hektors.[4] Allein wenn es möglich war, den Zweck mehr oder weniger zu erreichen, auch bei strenger Beobachtung der hier in Frage kommenden Kunstgesetze, so ist der Fehler ohne Not begangen. Denn das

---

2. Hier ist ἀδυναμία in einer sonst ungewöhnlichen Bedeutung = etwas, was ihr (der Poesie) darzustellen unmöglich ist. Ein Pferd darzustellen ist ihr aber an sich nicht unmöglich, und wenn der Dichter in solcher Darstellung Fehler gegen die Natur des Pferdes begeht, so sind das keine wesentlichen Fehler.

3. Vgl. Kap. XXIV, § 8, wo Aristoteles ausgesprochen hat, daß in der Tragödie das Wunderbare, in dem Epos aber selbst das Undenkbare, Vernunftwidrige (τὸ ἄλογον), welches die Quelle des Wunderbaren ist, seinen berechtigten Platz hat. Allerdings aber vermissen wir dort die genauere Angabe des Zweckes, der Wirkung.

4. Vgl. Kap. XXIV, § 8.

erste Gesetz lautet: es sollen wo möglich überhaupt gar keine Fehler gemacht werden.

Ferner kommt in Betracht, ob der Fehler auf die Kunst oder auf etwas anderes Zufälliges sich bezieht. Denn es ist ein geringerer Fehler, wenn der Dichter etwa nicht gewußt hätte, daß die Hirschkuh keine Hörner hat[5], als wenn er sie überhaupt schlecht gemalt hätte.

6. 7. Demnächst ist, wenn gegen den Dichter der Vorwurf erhoben wird, daß er die Dinge nicht so darstelle, wie sie sich in der Wirklichkeit verhalten[6], diesem Vorwurfe so zu begegnen, daß man zeigt, er schildere sie, wie sie sein müssen. Dahin zielt auch der Ausspruch des Sophokles, „er schildere Menschen, wie sie sein müssen, Euripides dagegen, wie sie in der Wirklichkeit sind".[7] — Sind aber die

---

5. Anspielung auf Pindar, Olympische Siegesgesänge, III, 52. Doch kommt dieser Verstoß gegen die Naturgeschichte auch sonst bei den griechischen Dichtern vor.

6. Dies ist gegen Plato und die Platoniker gerichtet. S. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, T. I, S. 39 ff.; Hurd bei Lessing, Hamburgische Dramaturgie, II, Stück 94.

7. Schon dafür, daß der Mann, von dem wir die Aristotelische Poetik in ihrer gegenwärtigen Gestalt haben, diesen sonst nirgends in der ganzen griechischen Litteratur bezeugten Ausspruch des größten tragischen Dichters der Hellenen über seine und des Euripides Kunst erhalten hat, müßten wir ihm dankbar sein! Sophokles' Charakteristik seiner Kunstweise geht nicht auf die Darstellung von sogenannten Idealcharakteren, von Menschen wie sie sein sollen, aber nicht sind, sondern der große Dichter vindiziert seiner Poesie die nachahmende Darstellung des „Allgemeinen und Wesentlichen", mit dem es überhaupt die Poesie im Gegensatze zur Geschichtserzählung zu thun hat, wie das von Aristoteles im neunten Kapitel der Poetik genügend ausgeführt ist. Nicht die zufällige einzelne Individualität der Wirklichkeit, nicht was zufällig diesem oder jenem Menschen passiert ist oder was er in Wirklichkeit alles gethan und geredet hat, ist Aufgabe dichterischer Darstellung nach Aristoteles und Sophokles, sondern Personen

Dinge auf keine von beiden Weisen dargestellt, so dient als Entschuldigung, der Dichter folge der allgemein verbreiteten Sage[8], wie z. B. in bezug auf alles, was die Götter betrifft. Denn man kann vielleicht nicht sagen, daß hier die Gegenstände in der Darstellung des Dichters über die Wirklichkeit erhaben, noch ihr gemäß sind, sondern es heißt da, wie beim Xeno-phanes.[9] Allein der Glaube der Menschen lautet eben anders.

---

und Charaktere, Reden und Handlungen von allgemeiner innerer Wahrheit und Notwendigkeit. Nicht sittlich bessere, idealere Menschen hat Sophokles nach diesem seinem Ausspruche schildern wollen und geschildert, sondern „künstlerisch wahre", d. h. solche, wie sie nach den Gesetzen der Kunst sein müssen. Euripides dagegen (sagt Sophokles) hielt sich in seiner Charakteristik und Schilderung nur an die Wirklichkeit des Geistes und Charakters seiner eigenen Zeit, der doch keineswegs der Geist und Charakter aller Zeiten überhaupt war. Er gab Individuen voll sprechender, so zu sagen materieller Lebenswahrheit, Sophokles-Typen, die einen symbolischen Gattungscharakter tragen (Schiller im Briefwechsel mit Goethe II, S. 118). Man lese die vortreffliche Auseinandersetzung von Hurd in Lessings Hamburgischer Dramaturgie T. II, St. 94 (VII, S. 417—425 Lachmann), und vgl. Schlegel, Dramatische Vorlesungen, II, 175; 206; Blümner über Euripides' Mede'a S. 22; Ulrici in den Berliner Jahrbüchern, 1836, Dezemberheft, S. 891. — Ganz ebenso läßt Aristo'phanes den Euripides sich über seine Kunstweise aussprechen, denn alles, was Euripides in den „Fröschen" von seiner Poesie sagt, läuft im wesentlichen darauf hinaus, daß er seine Zeit, ihre Menschen und Verhältnisse schilderte (V. 969 Dindorf):

„Ich bracht' auf die Bühne unsere Zeit, darin wir leben und weben!"

Man vergleiche über den Sophokleïschen Ausspruch noch Solger, Nachgelassene Schriften, II, S. 452; Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, I, S. 146 und 223.

8. Dies ist entschieden unaristotelisch. Vgl. XIV, 5; XV, 8; XVII, 3; XXIV, 10.

9. Xenophanes aus Ko'lophon, eleatischer Philosoph (um 504 vor Chr.), rationalistischer Aufklärer des Volksglaubens (Aristoteles, Rhetorik,

Vielleicht ist manches auch nicht gerade besser so, wie die Dichter es darstellen, aber es war eben früher so Brauch, wie z. B. was Homer von den Waffen sagt[10]:

— Aber die Lanzen
Standen empor auf dem Fuße des Schafts —

denn dies war damals so Brauch, wie auch jetzt noch bei den Illyriern.

8. Wenn es sich ferner darum handelt, ob ein Ausspruch oder eine That irgend einer vom Dichter eingeführten Person gut oder nicht gut sei, so darf man bei dem Urteil darüber nicht bloß die That oder den Ausspruch an und für sich ins Auge fassen, ob die eine oder der andere löblich oder schlecht sind, sondern auch die Person des Handelnden oder Redenden, gegen wen oder wann oder für wen oder weshalb er so gehandelt oder gesprochen; z. B. ob eines höheren Guten wegen, das er erlangen, oder eines größeren Übels wegen, dem er entgehen wollte.[11]

II, 23), Verfasser von Gedichten in diesem Sinne, (Brandis, Geschichte der griechisch-römischen Philosophie, I, S. 344—373), in denen er es aussprach, Gewisses über die Götter zu erkennen, gehe über menschliches Vermögen, — hier sei alles nur Meinung (δόκος). Daß in unserer Stelle auf die Polemik des Xenophanes gegen den Anthropomorphismus der Volksreligion angespielt wird, hat Schwegler in seinem Kommentar zu Aristoteles' Metaphysik (IV, Kap. 5, § 24), T. II, S. 179 dargethan.

10. Ilias X, V. 152, und daselbst die Bekkerschen Scholien, in welchen sich Porphyrius auf Aristoteles' Erklärung beruft. Die Sitte, wenn man die Waffen ablegte, die Lanze mit dem eisenbeschlagenen Fuße in die Erde zu stoßen und so aufrecht stehen zu lassen, kam, wie die alten Ausleger des Homer bemerken, frühzeitig ab, weil einst zur Nachtzeit eine umfallende Lanze das Lager in blinden Alarm versetzt habe. Doch erhielt sich der Brauch, wie Aristoteles bemerkt, bei den Illyriern.

11. Ähnliche Lehren gibt Plutarch in der interessanten

9. Andere Bedenken müssen gelöst werden, indem man den sprachlichen Ausdruck berücksichtigt, z. B. durch Annahme eines Fremdworts[12] in den Homerischen Worten[13]:

Nur die Mäuler erlegt' er zuerst —;

möglicherweise nämlich meint hier der Dichter mit dem Worte „Mäuler" (οὐρῆας) nicht die Saumtiere, sondern die Wächter. Wenn ferner der Dichter vom Do'lon sagt[14]:

Zwar ein übler Mann von Gestalt,

so meint er damit nicht einen schlechtgebauten Körper, sondern die Häßlichkeit des Gesichts. Denn die Kreter brauchen das Wort „wohlgestaltet" (εὐειδές) für „schön von Antlitz" (εὐπρόσωπον). — Ferner die Worte:

Misch' auch stärkeren Wein —[15]

Schrift: „Wie die Jugend die Dichter lesen müsse", besonders Kap. 3. Die ganze Abhandlung verdient als Erläuterung dieser Art von sophistisch-kritischer, sittlich-ästhetischer Erklärung der Dichter verglichen zu werden.

12. Vgl. Plutarch, a. a. Orte, Kap. 6.

13. Ilias I, V. 50, und daselbst die Scholien.

14. Ilias X, 316.

15. Ilias IX, 203. So ruft Achi'll seinem Pa'troklos zu, als die von Agame'mnon gesandten edlen Helden ihn in seinem Zelte besuchen:

Stelle uns hin, o Menö'tios' Sohn, einen größeren Mischkrug,
Misch' auch stärkeren Wein, und jeglichem reiche den Becher,
Sind doch die wertesten Helden anjetzt mir unter dem Obdach!

Ein Kritiker, Zo'ilus von Amphi'polis, Zeitgenosse Platons, tadelte diese Stelle, weil Homer hiermit die ersten Helden als „Saufbrüder" bezeichne! Unser Verfasser bemerkt dagegen einfach: „Das Wort „stärker" (ζωρότερον) sei eine „Glossa", ein Fremdwort, und bedeute so viel als „von besserer Sorte". Vgl. Plutarch, Unterhaltungen beim Gelage; Athenä'os IX, Kap. 22, S. 423 E.

bedeuten nicht „ungemischten Wein", wie ihn Saufbrüder lieben, sondern eine feinere Sorte.

10. Anderes dagegen ist metaphorisch gesagt. So z. B. sagt Homer:

Alle Götter und Menschen —
Schliefen die ganze Nacht[16];

und doch sagt er unmittelbar daneben:

Doch so oft das Gefild er, das tro'ische, überschaute,
Hört er Syri'ngen und Flötengelärm.

Allein das „Alle" ist hier metaphorisch für Viele gesagt, denn Alles bezeichnet auch eine Art von Vielheit. Auch der Ausdruck „allein" in dem Verse

„Sie, die allein niemals in Oke'anos' Fluten hinabtaucht",

16. Ilias X, V. 1 fg.; vgl. V. 11. Die im Texte von Aristoteles zitierten Werke Homers weichen von unseren Ausgaben Homers ab. Allein es ist Thatsache, daß die Ausgabe des Homer, die Aristoteles für Alexander besorgt hatte, nicht die ist, welche wir übrig haben (Wolf, Prolego'mena, S. 37). Die Herausgeber haben sich mit dieser Stelle viel Mühe gemacht, und doch ist alles klar, wenn man ein einziges Wort verändert. Aristoteles nämlich, oder sagen wir lieber der Verfasser dieses Abschnitts der Poetik, las offenbar in seinem Homer an der Stelle Ilias X, V. 1 fg.:

Πάντες μέν ῥα θεοί τε καὶ ἄνερες ἱπποκορύσται
Εὗδον παννύχιοι —

und so übersetzt auch noch Voß „alle". Jetzt steht dafür in unseren Ausgaben des Homerischen Gedichts:

Ἄλλοι μὲν παρὰ νηυσὶν ἀριστῆες αναχαίων
Εὗδον παννύχιοι —

Die Kritiker, welche nach Aristoteles neue Ausgaben des Homer veranstalteten, nahmen Anstoß an dem Widerspruche, der zwischen diesem πάντες und den folgender Versen (V. 11—13) liegt, wo es heißt, daß die Trojaner wach waren; sie änderten das πάντες in ἄλλοι, und dies ἄλλοι kam dadurch auch in den Aristotelischen Text.

ist metaphorisch zu verstehen, denn er redet von dem bekanntesten, als ob es allein stehe.[17]

11. Andere Bedenken lassen sich lösen durch die Prosodie, wie z. B. Hi'ppias der Tha'sier that mit den Worten:

δίδομεν δέ οἱ
(Wir gewähren ihm)

und in den Worten

τὸ μὲν οὔ καταπύθεται ὄμβρῳ[18]
(Des Teil im Regen vermodert).

---

17. Homer sagt mit diesem Verse (Ilias XVIII, 489; Odyssee V, 275) von dem Gestirn der Großen Bärin aus, daß es allein nicht untergehe. Da nun aber viele andere Sterne derselben Himmelsregion für uns Bewohner der nördlichen Hemisphäre nie untergehen, so tadelt man den Homer wegen seiner Unrichtigkeit. Aber Aristoteles beseitigt diesen Tadel durch die Bemerkung: das Wort allein sei nicht streng wörtlich zu nehmen, sondern der Dichter wolle nur sagen: unter den ausgezeichnetsten und bekanntesten Sternbildern sei die Große Bärin das einzige, das nie untergehe. — (Nach Knebel.)

18. „Die beiden Stellen sind aus der Ilias II, 15 (wo aber jetzt zu lesen ist Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφῆπται) und XXIII, 328. Der ersteren Stelle wurde von den Kritikern vorgeworfen (Plato, Staat, S. 383, 6), daß nach ihm Zeus selbst als Lügner und Betrüger erscheine; der Tadel der zweiten Stelle lag darin, daß τὸ μὲν οὔ (= wovon das eine) anzudeuten scheint, als ob ein Teil des Holzes im Regen vermodere, der andere nicht. Diesen Vorwurf suchte Hippias der Thasier so zu heben, daß er sagte: in der ersten Stelle sei δίδομεν als Infinitiv befehlend (διδόμεν) zu sprechen. Somit lasse Zeus dem Agamemnon nichts versprechen, sondern befehle dem Traume nur, ihm Ruhm vorzugaukeln! (Vgl. Wolf, Prolegomena, S. 168.) — In der zweiten Stelle dagegen wollte er nicht οὔ, sondern οὐ gelesen haben, und diese Lesart ist auch in unsere heutigen Textesrezensionen aufgenommen. Was Aristoteles hier nur kurz andeutet, hat er weiter ausgeführt in der Schrift: De ele'nchis sophi'starum [Von den Trugschlüssen der Sophisten], Kap. IV." — Knebel.

12. Anderes durch Interpunktion, wie wenn es bei Empe'dokles heißt:

Plötzlich erschienen als sterblich, die sonst Unsterbliche waren,
Und als gemischt sonst Lautere.[19]

13. Anderes durch Annahme einer Zweideutigkeit, wie z. B. in:

Παρῴχηκεν δὲ πλέων νύξ[20]
(Es schwand das meiste der Nacht hin),

wo das Wort πλέων (das meiste) zweideutig ist.

14. Wieder andere Bedenken lassen sich lösen durch Hinweisung auf den Sprachgebrauch, zufolge dessen man die Mischung aus Wein und Wasser doch noch Wein nennt; demzufolge die Dichter sich erlaubt haben, zu sprechen von einer

„Schiene von neubereitetem Zinn"

und von „Eisenschmieden", die den Stahl bearbeiten; zufolge dessen endlich es vom Ganyme'des heißt, daß er Zeus' Weinschenk sei, da die Götter doch keinen Wein trinken. Doch könnte man dies letztere auch als Meta'pher fassen.[21]

15. Ferner wenn ein Wort einen widersprechenden Sinn zu haben scheint, muß man untersuchen, in wie vielen Bedeutungen es in dem betreffenden Satze gefaßt werden könnte, z. B. in

---

19. Wie im Texte dieser Empedokleïschen Stelle durch Interpunktion eine Schwierigkeit zu lösen sei, darüber vergleiche man Hermanns Note zu dieser Stelle (Kommentar S. 183). In den Handschriften der Poetik ist die Stelle sehr verderbt. Sie ist herzustellen aus Athenä'os S. 424 A und aus Simpli'cius' Kommentar zur Aristotelischen Physik I, Blatt 7.

20. Aus Homer, Ilias, X, 252, wo man Eusta'thius über die Amphibolie' in dem Worte πλέων nachlesen mag. Vgl. auch Ritter S. 281.

21. Über diesen ganzen Paragraphen mag man die Ausleger nachlesen. Ich habe streng nach den Handschriften übersetzt.

— — wo die eherne Lanze nun anhielt

heißt „anhalten" so viel als aufgehalten werden.

16. Diese Vielfältigkeit der Bedeutung kann man am besten so verwenden, wenn man die entgegengesetzte Meinung berücksichtigt oder, wie Glau'kon* sich ausdrückt, darauf Rücksicht nimmt, daß manche Leute grundloser Weise vorgefaßte Meinungen hegen und aus ihrem eigenen verdammenden Urteil weiter schließen und, gleichsam als ob sie ihr richterliches „So scheint es" ausgesprochen hätten, den Dichter angreifen, wenn etwas ihrer Meinung widerstreitet. So ist es in dem Streit über den Ika'rios gegangen. Die Ausleger meinen nämlich, er sei ein Lako'ne, und folglich sei es ungereimt, daß Te'lemach ihn bei seiner Reise nach Lakedai'mon nicht besucht habe. Allein sehr wahrscheinlich verhält sich die Sache so, wie die Sage bei den Kephalle'nen lautet. Sie behaupten nämlich, Ody'sseus habe aus ihrem Volke geheiratet und es müsse Ika'dios und nicht Ikarios heißen.[22]

17. Was die Erklärung des Unmöglichen betrifft, so hat man dasselbe entweder auf das Wesen der Poesie oder auf die Erreichung einer höheren Wirkung oder auf den Anschluß an den allgemeinen Glauben zurückzuführen. In bezug auf das Wesen der Poesie nämlich ist das wahrscheinliche

22. In diesem Paragraphen ist manches dunkel. So viel scheint fest zu stehen, daß der Autor davor warnen will, nicht hartnäckig an einer Erklärungsweise festzuhalten, zumal wenn dadurch ein Tadel auf den Dichter falle, und daß er ermahnen will, auch die entgegenstehenden Erklärungen zu berücksichtigen. Wer Glaukon sei, wissen wir nicht genau, vielleicht derselbe, den Aristo'teles in seiner Rheto'rik III, Kap. 1, nennt und der über Rezitation geschrieben hatte. Wäre hier der Glaukon aus Ta'rsos gemeint, der ein Werk über „Glossen" im Homer geschrieben hat (s. Ritter S. 284) und der nach Aristoteles lebte, so wäre freilich damit die Unechtheit dieses Kapitels erwiesen. Den Streit über Telemachs mütterlichen Großvater Ikarios oder Ikadios erwähnt auch Stra'bon (X, S. 708) und der Scholia'st zur Odyssee I, 285.

* Der Laut, hinter dem das Zeichen ' steht, hat den Ton: Deu'tschland ü'ber alles.

Unmögliche dem Möglichen aber Unwahrscheinlichen[23] vorzuziehen, und hier kann man sagen, die Gestalten des Dichters müssen derart sein, wie sie Zeuxis zu malen pflegte.[24] Dasselbe gilt auch von der Erreichung einer höheren Wirkung. Denn das ideale Musterbeispiel muß über der unvernünftigen Zufälligkeit des einzelnen erhaben sein. Das ist die eine Weise der Rechtfertigung; die andere ist, daß ein Undenkbares unter gewissen Umständen nicht undenkbar ist; denn zum Wahrscheinlichen gehört, daß auch manchmal Unwahrscheinliches geschehe.[25]

18. Bei Dingen, in welchen die Ausleger Widersprüche gefunden zu haben meinen, muß man die Untersuchung von denselben Gesichtspunkten aus führen, wie bei Widerlegungen in gerichtlichen Reden[26]: ob der Gegenstand derselbe ist[27], ob die Beziehung dieselbe[28] und auf dieselbe Weise[29], so daß wir auch auf den Dichter selbst Rücksicht nehmen müssen, und auf das, worauf seine Rede sich bezieht, und welchen Sinn ein Verständiger seinen Worten unterlegen kann.

19. Richtig aber ist ein Tadel, und als verwerflich vor dem Richterstuhl der Vernunft und der Moral gilt es, wenn der Dichter ohne zwingende Notwendigkeit das Undenkbare, wie Euripides in der Figur des Ägeus[30], oder sittliche

23. Die Gegensätze „Wahrscheinlich" und „Unwahrscheinlich" drückt der Originaltext durch ein Wort aus (πιθανὸν — ἀπιθανόν), welches die Geneigtheit oder Ungeneigtheit des Hörers, etwas als dichterisch wahr gelten zu lassen, bezeichnet.

24. Vgl. Kap. VII, § 11, und daselbst meine Anmerkung. Der Dichter hat es, wie Zeuxis, mit der idealen Wahrheit zu thun.

25. S. oben Kap. XVIII, § 6.

26. In der Rhetorik III, Kap. 15, findet man zahlreiche Beispiele für die hier gegebenen Kategorieen.

27. Vgl. § 16 dieses Kapitels.

28. Vgl. § 8.

29. Vgl. § 15.

30. Es ist das unmotivierte Auftreten des Ägeus in Euripides

Schlechtigkeit, wie derselbe bei dem Menela'os in seinem Ore'stes[31], zur Anwendung bringt.

20. In Summa also führen die Kritiker die tadelnden Einwendungen auf fünf Gattungsbegriffe zurück. Sie tadeln nämlich etwas entweder als unmöglich oder als undenkbar oder als der Moral schädlich oder als widersprechend oder als den Gesetzen der Kunsttechnik zuwiderlaufend. Die Beseitigungen aber sind aus den aufgezählten Gesichtspunkten zu finden; und zwar gibt es deren zwölf.[32]

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

1. Ob aber die epische Darstellungsform höher zu achten sei oder die tragische, diese Frage möchte jemand aufwerfen. Wenn nun die im minderen Grade pöbelmäßig überladene höher steht (eine solche aber ist die, die es mit einem gebildeteren Zuschauerpublikum zu thun hat), so folgt daraus, daß die, welche alles nachahmend darstellen will, pöbelmäßig[1]

Mede'a (V. 663—755) gemeint, das schon alte Kunstkritiker für ungereimt erklärten.

31. S. die Anmerkung zu Kap. XV, § 5.

32. Man kann sie bei Hermann (S. 189—190) und bei Ritter (S. 287) nachlesen.

1. Ich habe den Ausdruck „pöbelmäßig" gewählt, weil im Texte dafür ein Wort steht (φορτικόν), das den schlimmen Nebenbegriff des aus Lastträgern und dergleichen Leuten bestehenden „Pöbels" hat. „Das Theaterpublikum" („Der Zuschauer", ὁ θεατής), sagt Aristoteles, Politik, VIII, 7, § 7), „ist ein zweifaches, das eine ein feines und gebildetes, das andere ein lastträgerisch-gemeines (φορτικόν), das aus niederen Handwerkern, Lohnarbeitern und dergleichen Leuten besteht." Halten wir dies fest, so muß der Sinn unserer Stelle der sein: Je weniger Verständnis eine Kunstform bei ihrem Publikum voraussetzt, desto niedriger steht sie; und umgekehrt: je mehr sie voraussetzt, desto höher. Eine Kunstform also, die es für nötig hält, „alles nachahmend auszudrücken" (die also nichts

überladen ist. Denn, als ob die Zuhörer nichts verstehen könnten, wenn der Vortragende nicht dazu thäte, bewegen sie[2] sich in unaufhörlicher Bewegung, wie die schlechten Flötentänzer sich wie ein Kreis zusammenbiegen, wenn sie den „Di'skuswurf" darstellen sollen, und die agierende Hauptperson an der Schleppe zerren, wenn sie die „Sky'lla" zur Flöte tanzen.[3]

2. Die Tragödie ist nun von dieser Art[4], wie das auch

bei ihrem Publikum voraussetzt) ist jedenfalls eine niedrige, „pöbelmäßige". Man sieht, daß es sich hier um den Vorwurf einer rein stoffartigen Wirkung des Dramas und der Tragödie handelt. Vgl. Vischer, Ästhetik, IV, S. 1404.

2. Sie, d. h. solche überladene, für die Masse berechneten Kunstleistungen.

3. „Diskuswurf" und „Skylla" sind Titel zweier antiken Balletts, d. h. mimischer Darstellungen unter Flötenspielbegleitung. Von einem solchen mimischen Ballett zur Flöte gibt uns Xe'nophon in seinem „Gastmahl" (IX, 1—5) eine sehr anschauliche Beschreibung. Diese Art theatralischer Orchestik erreichte in der Pantomimik der römischen Kaiserzeit ihren Gipfel. (Vgl. Krause in Pauly's Realencyklopädie, Bd. V, S. 28—32.) Daß in unserer Stelle eine roh übertreibende Weise der Mimik charakterisiert werden soll, leuchtet ein.

4. D. h. sie verfällt leicht bei der Darstellung in den oben erwähnten Fehler, alles nachahmend ausdrücken zu wollen. Dies wird im folgenden aus der griechischen Theatergeschichte mit Urteilen berühmter älterer Schauspieler über ihre jüngeren zeitgenössischen Nachfahrer, die, wie es scheint, eine neue Manier einführten, erläutert. Myniskos oder Meni'skos war ein tragischer Schauspieler der alten Äschyle'ischen Schule, der im hohen Alter noch den tragischen Schauspieler Kalli'ppides erlebte, dessen übertriebene Aktion er durch den Spottnamen „Der Affe", den er ihm gab, verspottete. Über diesen letzteren geben Sueto'n (Tibe'r, Kap. 38), Xenophon (Gastmahl III, 11) u. a. Nachrichten, die mit jenem Vorwurfe übereinstimmen. Über den Schauspieler Pindaros — wenn der Name nicht vielleicht aus Theodo'ros verschrieben ist, wissen wir nichts.

in dem Urteil ausgesprochen liegt, welches die älteren Schauspieler über ihre jüngeren Nachfahrer fällten. So pflegte der Schauspieler Myniskos den Kalli'ppides wegen seiner übertriebenen mimischen Aktion Affe zu nennen, und in demselben Rufe stand auch der Schauspieler Pi'ndaros. So wie nun diese letzteren sich zu den ersteren verhalten, so verhält sich die ganze tragische Kunst zur Ependichtung. Also, sagen die Verkleinerer der tragischen Kunst, die Kunst des Epos sei für ein gebildetes Publikum, das keiner mimischen Aktion bedarf, die tragische dagegen für ein niedriges. Somit dürfte klar sein, daß die letztere, als eine pöbelmäßige, tiefer stehe.

3. Allein erstens trifft dieser Vorwurf nicht die Kunst des Dichters, sondern die des Schauspielers; denn auch beim epischen Vortrage kann der Rhapsode in der andeutenden Gebärdensprache zuviel thun, wie es die Manier des Sosi'stratos war, und im lyrischen Gesangsvortrage [5], wie es die Manier des Opu'ntiers Mnasi'theos war. [6] Zweitens ist auch nicht alle und jede Bewegung [7] zu verwerfen, da ja doch auch der Tanz nicht verwerflich ist, sondern nur die übertriebene Aktion schlechter Schauspieler, wie sie nicht bloß dem Kallippides von seinen Zeitgenossen zum Vorwurfe gemacht wurde, sondern auch heutzutage anderen Schauspielern, denen man vorwirft, daß ihre Frauendarstellung nicht edle Frauen darstelle. Dazu kommt, daß die Tragödie auch ohne alle mimische Aktion ihre Wirkung hervorbringt [8], so gut wie die epische Dichtung. Denn schon das bloße Vorlesen einer Tragödie läßt erkennen, wie sie beschaffen ist. [9] Steht also die Tragödie in allen

---

5. Bei den lyrischen Kunstwettstreiten.

6. Die hier genannten Künstler kennen wir nicht weiter. Aber wie wenig wissen wir überhaupt von der Geschichte der griechischen Schauspielkunst, deren Spezialitäten unser Autor als bekannt voraussetzt!

7. = starke mimische Aktion.

8. S. oben Kap. VI, § 19.

9. D. h. ob sie so gut und wirksam ist oder nicht. Vgl. Kap. XV,

anderen Beziehungen über dem Epos, so ist jener obengerügte Fehler[10] gar nicht notwendig mit ihrem Wesen verbunden.

4. Ferner steht sie höher als das Epos, weil sie alle Elemente der epischen Dichtung in sich enthält — denn sie kann, wenn sie will, selbst dasselbe Versmaß gebrauchen[11] —, und überdies noch in der musikalischen Begleitung und in den Kunstmitteln der Darstellung für das Auge einen nicht unbedeutenden Bestandteil voraus hat, wodurch die Lusteindrücke auf das lebendigste hervorgerufen werden. Dazu kommt auch die lebendige Wirkung, welche sie mittelst der Erkennung und der sinnlichen Wirklichkeit der vorgestellten Handlungen übt.

5. Ferner hat die Tragödie auch das voraus, daß sie innerhalb eines geringeren äußeren Umfangs ihren Abschluß erreicht. Denn das Konzentriertere ist angenehmer als das durch Zeitlänge Verwässerte[12]; man stelle sich nur vor, daß einer sich beikommen lassen wollte, den Sophokle'ischen Ödipus in eben so viele Verse als die Ilias zu bringen.

6. Endlich hat die epische Poesie weniger Einheit.[13] Beweis: Aus jeder beliebigen epischen Dichtung lassen sich mehrere Tragödien machen. Wenn also die epischen Dichter nur eine einheitliche Fabel bearbeiten, so wird dieselbe entweder, wenn kurz vorgetragen, kahl wie ein Rattenschwanz oder, wenn der Dichter sie dem gehörigen Maße der Länge anzunähern sucht, wässrig. Wenn sie dagegen mehrere Fabeln verbinden, das heißt wenn das Epos aus mehreren Handlungen besteht,

---

§ 1, wo Aristoteles sagt: es genüge, den Ödipus des Sophokles bloß zu lesen oder lesen zu hören, um Schauer und Mitleid zu empfinden.

10. Der Fehler oder Vorwurf, daß sie ihrer Natur nach auf ein niedriges, rohes Publikum berechnet (μᾶλλον φορτική) sei.

11. Natürlich nur in einzelnen Partieen. Hermann.

12. Die Übersetzung bemüht sich hier, das in dem Aristotelischen Ausdrucke (πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ = stark mit Zeit vermischt) nach Vischers feiner Bemerkung enthaltene Bild von dem mit Wasser gemischten Weine auszudrücken.

13. Vgl. Kap. XXIII, § 3; XXIV, § 3 fg.; XVII, 5.

so hat es eben keine Einheit, wie denn auch in der That die Ilias und ebenso die Odyssee viele solche Teile haben, welche schon für sich einen genügenden Umfang haben. Und doch ist die Komposition dieser Gedichte so vortrefflich, als es (im Epos) nur irgend möglich, und die dargestellte Handlung ist, soweit es nur irgend sein kann, eine einheitliche.[14]

---

14. Über die Wertvergleichung zwischen Tragödie und Epos, welche in diesem Kapitel angestellt wird, spricht sich der deutsche Ästhetiker Friedrich Vischer (Ästhetik IV, S. 1403—1405) mit ausdrücklicher Bezugnahme auf Aristoteles ausführlich aus. Bekanntlich haben Schiller und Goethe in ihrem Briefwechsel das Wertverhältnis beider Kunstformen zum Gegenstande einer genauen Besprechung gemacht, bei welcher Schillers Ansicht mit der Aristotelischen in Gegensatz tritt. Schiller sagt vom Drama, es fessele an die Gegenwart, nehme der Phantasie die Freiheit und bewirke und erhalte den Geist in beständiger Unruhe. „Ich muß immer beim Objekte bleiben, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge." Er nennt den dramatischen Weg den der strengen geraden Linie und findet in dem Hinblick auf den Zweck des äußeren Eindrucks, der bei dieser Dichtungsart nicht ganz verlassen werde, etwas Genierendes für den wahren Dichter. Dazu bemerkt nun Vischer a. a. O.: „Entgegengesetzt urteilt Aristoteles. Er geht in seiner Wertvergleichung ebenfalls vom Zugeständnisse einer stoffartigen Wirkung des Dramas aus, schreibt jedoch diese nur der Leidenschaftlichkeit einer übertreibenden Mimik zu und zieht dann das Drama vor, weil es alles habe, was das Epos, und in Musik und Scenerie noch mehr; sodann weil es durch Erkennungen und Handlungen lebendiger, ferner weil es küzer, gedrängter sei — und endlich weil es mehr Einheit habe. In diesen treffenden Sätzen ist nur unrichtig, daß die pathologische Wirkung bloß auf Schuld der Schauspieler geschrieben, nicht als eine dem Dichter selbst nahe liegende Gefahr eingeräumt und daß behauptet ist: das Drama habe ja noch mehr, als was das Epos habe, seine Kürze und Gedrängtheit sei ein Gewinn ohne Einbuße. Allein die pathologische Aufregung ist eine Klippe, die dem Drama vermöge seines inneren Wesens nahe liegt; Musik und Scenerie ersetzen nicht, was das Epos an klarer, entwickelter Zeichnung

7. Wenn somit die Tragödie in allen diesen Beziehungen im Vorzug vor dem Epos steht und obenein noch durch die ihrer Kunstform eigentümliche Wirkung — denn beide Kunstformen sollen nicht überhaupt irgend welches Vergnügen bewirken, sondern das oben beschriebene[15] —, so ist es einleuchtend, daß sie die höher stehende ist, indem sie in höherem Grade ihren Zweck erreicht, als die epische Dichtung.

Und so mag es denn über Tragödie und Epos, sowohl über ihr Wesen im allgemeinen als über ihre Bestandteile, deren Anzahl und Unterschiede, über die Ursachen der Schönheiten und Mängel beider Kunstformen, sowie über Vorwürfe der Kritik und deren Beantwortung bei dem Gesagten sein Bewenden haben.—

---

voraus hat, und das breitere, ausführlichere Weltbild ist gegen das gedrängtere nicht ohne weiteres zurückzusetzen, sondern behält seinen Wert. — Dennoch — kann kein Zweifel sein, daß das gedrängtere zu strafferer Einheit angezogene Weltbild, trotz dem Verlust an anderen Schönheiten, höher steht als das gedehnte, entwickelte ohne energisch durchgreifende Einheit. Das Epos läßt unentschieden, was schließlich die Welt bestimme. Das Drama entscheidet: Es ist der aktive und wesentlich zurechnungsfähige Geist." — —

15. Vgl. Kap. VI, und Kap. XIII.

Langenscheidtsche Buchdruckerei, Berlin-Schöneberg

Langenscheidtsche Bibliothek

sämtl. griech. u. röm. Klassiker
in neuern deutschen Muster-Übersetzungen
Jede Lieferung wird einzeln abgegeben!
Preis der Lieferung 35 Pf.

Aristoteles' Werke

8

Poetik

Übersetzt und erklärt
von
Prof. Dr. **Adolf Stahr**

Vierte Lieferung

Kapitel 18 bis Schluss

Vierte Auflage

Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung
(Prof. G. Langenscheidt) Berlin-Schöneberg

Aristoteles 8. Lfrg. **Poetik 4.** Vollständig in 4 Lieferungen.
Die anderen Seiten des Umschlags gefälliger Beachtung empfohlen.

Nutzen der Langenscheidtschen Klassiker-Bibl. für Schulzwecke.

Die um die Wissenschaft hochverdienten Schöpfer dieser Bibliothek haben sich nicht begnügt, eine sinngetreue, elegante Übersetzung zu geben; sie haben auch danach gestrebt, das Sachverständnis durch entsprechende kulturhistorische und biographische Erläuterungen da zu ermöglichen, wo solche Erklärungen für das volle Verstehen des Inhaltes erforderlich schienen.

In dieser Gestalt können die Übersetzungen der Langenscheidtschen Bibliothek auch Schülern um so unbedenklicher in die Hand gegeben werden, als sie nur die Selbsttätigkeit anregen und unterstützen, ohne die erforderliche Denkarbeit unnötig zu machen. Wir denken zunächst an Schüler derjenigen Anstalten, welche das Griechische gar nicht und das Lateinische in beschränktem Umfange treiben und doch ihre Zöglinge in die griechische und römische Literatur einzuführen suchen. Was die Schüler unserer Gymnasien betrifft, so wird jeder, der pädagogische Erfahrung und Offenherzigkeit besitzt, zugeben, daß die Art und Weise, wie hier ein Schüler bei der Übersetzung der alten Autoren sich herumquält, durchaus keine fruchtbringende ist. Mühsam und mit großem Zeitverlust stoppelt er die erforderlichen Vokabeln zusammen, und welche kostbare Zeit verliert er mit den Versuchen, verwickelte Konstruktionen aufzulösen! Schließlich kommt trotz angestrengtester Arbeit in der Regel doch nur eine mittelmäßige Leistung zu Tage. Wie anders das Resultat, wenn der Schüler eine **sinngetreue,** mit wissenschaftlichen Erläuterungen versehene Übertragung zur Hand hat und mit Hilfe dieser die **wörtliche** Bedeutung des Urtextes mit Sinn und Verstand durchdringen kann. In dieser Anschauung schreibt einer der namhaftesten Philologen an die Verlagshandlung:

„Ihre von den besten Übersetzern Deutschlands ausgearbeitete Bibliothek dient keineswegs zur Eselsbrücke für unfleißige Schüler; vielmehr ist sie so ausführt, daß Lehrer und Gymnasiasten aus diesen Meisterwerken das volle Verständnis schöpfen können. Daß diese vorliegenden Verdeutschungen sowohl dem Philologen als dem Schüler vortreffliche Dienste und unsäglichen Nutzen leisten müssen, erhält aus der gründlichen Bearbeitung dieser unvergänglichen Schriften durch in ihrem Fache maßgebende Gelehrte: Leistungen, deren bleibender Wert von einem jeden Philologen und Schulmann nachgerade um so mehr anerkannt werden muß, als sie weit vollkommener und reicher sich entfalten, als die bloßen Kommentare und Schulausgaben mit Noten. Denn hier ist der ganze Sinn aus den reinsten Urtexten dargelegt. Ein wahrer Schatz für unsere Nation! — **Der philologische Lehrer selbst wird sich dieser Übersetzungen mit großem Nutzen bedienen, um die Muster-Übersetzung, die er den Schülern mündlich zu geben hat, desto mustergültiger zu machen.** Wir wenigstens gestehen gern, daß wir dieses Vorbereitungsmittel durchaus nicht verschmähen; daß wir, um nur eins hervorzuheben, schon vor einer längeren Reihe von Jahren, als wir den Cäsar zu dozieren hatten, nie versäumten, die wahrhaft klassische Übersetzung von Köchly und Rüstow uns recht gründlich anzusehen."

Diesem Urteile haben sich nachweislich Schulmänner von Ruf angeschlossen.

(Vgl. Dr. Erwin Rex, Abriß der Geschichte der antiken Literatur. Mit besond. Berücksichtigung der Langenscheidtschen Bibliothek sämtlicher griechischen und römischen Klassiker ꝛc. ☞ Als ein kaum entbehrliches Hilfsmittel für Kenntnis und Kunde der antiken Schriftsteller und ihrer Werke, sowie als Führer bei der Wahl und Lektüre letzterer ganz besonders zu empfehlen. Preis 40 Pf.)

Zur Vermeidung von Verwechselungen mit anderweitigen älteren Übersetzungen verlange man die „Langenscheidtsche" Sammlung.

Bezugsbedingungen der Langenscheidt'schen Bibliothek sämtl. griech. u. röm. Klassiker;

nebst Angabe derjenigen Vorteile, welche für Abnahme größerer Partieen von der Verlagshandlung gewährt werden.

Auswahl einzelner Bestandteile der Bibliothek.		Bezug der vollständigen Bibliothek.			
		Nach und nach im Wege der Subskription.[3]		Auf einmal.	
Angeb.	Gebunden.[2]	Gebunden.[2]		Angebunden.	Gebunden.[2]
1166 Lfgn. à 35 Pf. Gesamtpreis also: 408 M. 10 Pf. — Die laut Katalog zu einem Autor gehörigen Lieferungen nach demselben Verhältnis; z. B. Homer 20 Hefte à 35 Pf.) = 7 Mark.	110 Halbfranzbände Einzelpreis pro Band: 4 Mark. Die zu einem Autor gehörigen Bände ebenso; z. B. Plutarch (6 Bde. à 4 M.) = 24 M. **Bei gleichzeitiger Entnahme:** a) von mindestens 15 ausgewählt Bdn. auf einmal nur 3 M. 50 Pf. pro Bd. (Ersparnis also 7 M. 50 Pf.) b) von mindestens 25 ausgewählt. Bdn. auf einmal nur 3 M. pro Band. (Ersparnis also 25 M.) c) von mindestens 50 ausgewählt. Bdn. auf einmal, außerdem 5 Bde. unberechnet; 55 Bde. also für 150 M. (Ersparnis mithin 70 M.) Bei Subskription[3] auf mindestens 40 ausgewählte Bde. (wöchentl. 1 Bd.) à Bd. 4 M., die letzten 10 Bde. aber unberechnet, so daß der Bd. nur 3 M. kostet.	110 Halbfranzbände. Hiervon nach und nach 105 Bände[3] (wöchentlich je 1 Band) zum Preise von 3 M. pro Band. — Die letzten 5 Bände inkl. Einband unberechnet, so daß der Band schließlich nur auf 2 M. 86 Pf. zu stehen kommt.[3] Gesamtkosten d. Anschaffung hiernach 315 M. Einzelpreis gebunden à Band 4 M. = 440 M. (Ersparnis also 125 M.)		1166 Lieferungen auf einmal: 250 M. (statt 408 M. 10 Pf.). (Ersparnis also 158 M. 10 Pf.)	110 Halbfranzbände auf einmal für 285 M., so daß der Band nur auf 2 M. 60 Pf. zu stehen kommt. — Einzelpreis der 110 Bde. à 4 M. = 440 M. (Bei gleichzeitiger Entnahme d. ganzen gebund. Bibliothek entsteht d. Besteller demnach ein Vorteil von 155 M.)

[1] Freibleibend und ohne Verbindlichkeit für Differenzen in der Färbung 2c. des Papiers, da die Herstellung der Bibliothek ca. drei Jahrzehnte erforderte. — Ausnahmen von diesen Bedingungen können nicht gemacht werden.

[2] Die gebundene Ausgabe (elegante u. höchst solide, sich auf Generationen hinaus erhaltende Halbfranzbände mit echter Rückenvergoldung) **eignet sich ganz besonders zu Geschenken.** Jeder Band umfaßt den Inhalt von 10—12 Lieferungen.

[3] Bei der Subskription behält die Verlagshandlung sich die Reihenfolge der zu expedierenden Bände vor.

Als Hilfsmittel für Kenntnis und Kunde der antiken Schriftsteller und ihrer Werke, sowie als kaum entbehrlicher Führer bei Wahl und Lektüre derselben erschien: **Abriß der Geschichte der antiken Literatur.** Preis 40 Pf., geb. 65 Pf.

Wertvolles, hochinteressantes Bibliothek- und Geschenkwerk!

Die

Oden und Epoden des Horaz

für

Freunde klassischer Bildung

besonders für die Primaner unserer Gymnasien.

Bearbeitet von

Professor Dr. Hermann Menge

vormals Direktor des Königlichen Gymnasiums zu Wittstock.

Dritte, durch erklärende Anmerkungen vermehrte Auflage.

8°. (X, 505 u. 74 Seiten.) Eleganter Halbfranzband 9 M., geheftet 7,50 M.

Der Verfasser hat die Oden des Horaz in einer bisher wohl von keiner Seite versuchten Weise bearbeitet. Dem lateinischen Texte jedes Gedichts ist eine genaue Inhaltsangabe oder Disposition nebst orientierenden Bemerkungen vorausgeschickt, die zum Verständnis und zur richtigen Auffassung des Gedichts notwendig sind. Dem Urtexte folgt eine prosaische Übersetzung, die bei aller Genauigkeit dem Geist der deutschen Sprache keinen Zwang antut. Hieran schließt sich vereinzelt eine Übersetzung im Metrum des Gedichts und endlich eine poetische Wiedergabe in moderner Form. Der Bearbeiter hat aus dem reichen Material der Horaz-Übersetzungen, soweit diese seinem feinsinnigen Geschmack zusagten, das Beste ausgewählt, Verfehltes entsprechend umgeformt und so eine farbenprächtige Anthologie hergestellt, die ihren Zweck, uns mit dem Lieblingsdichter unserer Jugend wieder vertraut zu machen, gewiß erreichen wird.

Besprechungen.

Rheinischer Kurier, Wiesbaden. Ein herzerfreuendes Werk ist diese Herausgabe, zeugend von großem deutschen Gelehrtenfleiße, der es uns leichter machen will, in die schönen und lehrreichen Geheimnisse dieses altrömischen Dichters einzudringen.

Gaudeamus, Wien. Köstlicher Inhalt in köstlichem Gewande — das ist die bündigste Kritik des Buches.

Rheinisch-Westfälische Schulzeitung, Aachen. Für einen strebsamen Gymnasialprimaner mag nicht leicht ein besseres Weihnachtsgeschenk gefunden werden als dieses Buch.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin. Das Mengesche Werk kann als Buch von erquickend frischem Geiste für die Schule, wie auch für den weiteren Kreis der Literaturfreunde aufs wärmste empfohlen werden. Dr. Gustav Ziegler.

Tangenscheidtsche Verlagsbuchhandlg. (Prof. G. Tangenscheidt)

Berlin-Schöneberg.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
881A8PO.GS21914 C001
POETIK. 4.AUFL. BER
3 0112 023771477